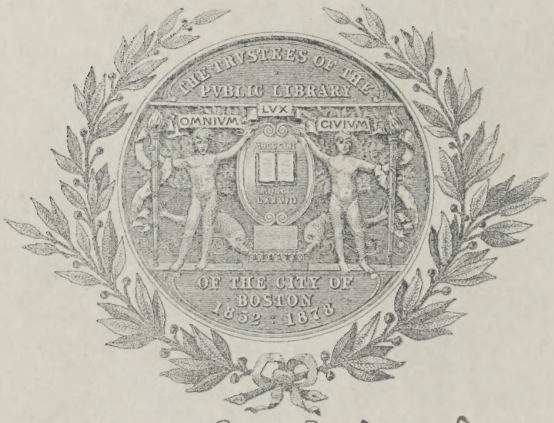
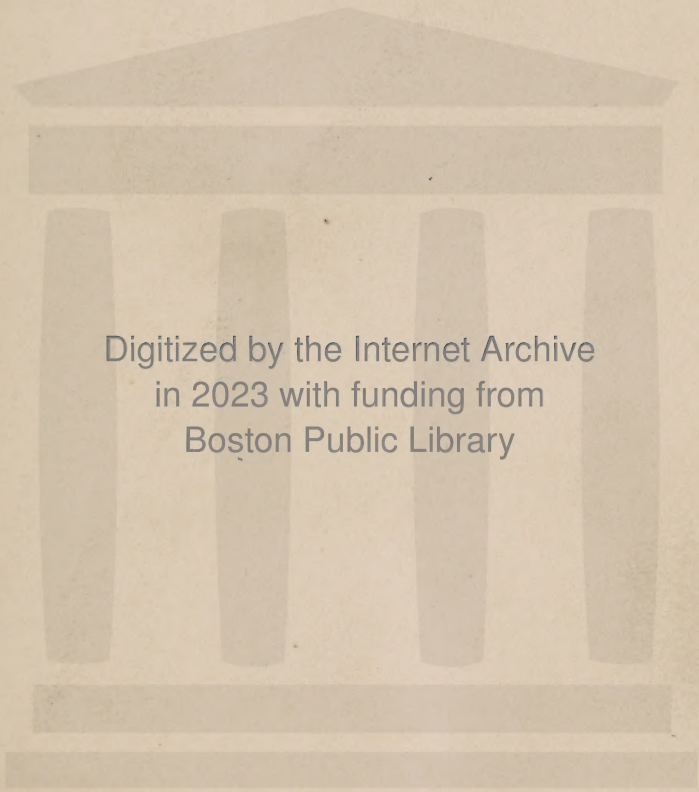
№ 4057.23



GIVEN BY

F. W. Meerbach

SEP 7


Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Boston Public Library

https://archive.org/details/clavierundgesang00wiec

F. W. Meerbach

CLAVIER UND GESANG.

22110

DIDAKTISCHES UND POLEMISCHES

VON

4057.23

FRIEDRICH WIECK.

LEIPZIG 1853.

F. WHISTLING.

2947

PR. 1 THLR.

22,110

F. H. Meerbach

Sept 21, 1858

Vorwort.

Die musikalische Welt erhält von mir ein Buch eigenthümlicher Art; kein gelehrtes, und systematisch wohlgeordnetes — solche Forderungen wird kein billiger Mann an einen alten Musikmeister stellen, der in seiner langen Praxis im Reiche der Töne zu oft unfruchtbaren gelehrten Deductionen nicht kommen konnte. Was ich hier gebe, habe ich erlebt und erfahren. Die Natur hat mich empfänglich gemacht für alles Gute und Schöne, ein richtiger Instinct und ein leidlicher Verstand lehrten mich das Unwahre und Hässliche meiden, der Trieb nach höherer Erkenntniss leitete mich an, Alles zu beachten, was mir auf meinem Lebenspfade entgegentrat, und ich darf sonder Scheu es aussprechen, dass ich meine Bestimmung auf Erden nach Kräften zu erfüllen gestrebt habe. Das ist keine Ruhmredigkeit; nur die berechtigte Aeusserung eines guten Gewissens, und diese braucht kein Mensch zu verbergen. Aus diesen Gründen habe ich es nicht unterlassen mögen, diese Herzensergiessungen in die Welt hinaus zu schicken. Vielleicht finden sich einige theilnehmende Seelen, die mich verstehn und begreifen wollen, noch glücklicher aber wäre ich, sollte dieser oder jener Musiklehrer die hier niedergelegten Ansichten adoptiren und mit Fleiss und Klugheit mancherlei Gutes zwischen den Zeilen lesen, das sich nicht füglich in aller Ausführlichkeit niederschreiben liess. Stoff lag noch in Menge vor mir aus-

gebreitet, er mehrte sich eigentlich während des Schreibens unter meinen Händen. Die Kunst ist ja so umfassend, und alle Erscheinungen des Lebens stehen mit ihr in den engsten Beziehungen. Wer sie ernstlich liebt und pflegt, findet täglich in ihr neue Quellen des Genusses und neuen Trieb zur Forschung. Auch der erfahrenste Künstler bleibt immer ein Schüler und das Lehren der Kunst insbesondere ist ein tägliches Lernen.

So habe ich es immer gemeint, und so meine ich es auch heute noch, auch habe ich es nie unterlassen, meinen Schülern diese Grundsätze einzuprägen. Ich darf hier mit einiger Befriedigung meine Töchter Clara und Marie anführen, und neben ihnen nenne ich unter Mehreren mit gleicher Freude die achtbaren Herren Waldemar Heller in Dresden und Wenzel in Leipzig. Ihre Anhänglichkeit und Dankbarkeit hat mich stets beglückt, stolz aber bin ich darauf, dass sie die von mir übernommenen Grundsätze mit Eifer lehren und vertreten.

Es ist überdies nicht das erste Mal, dass ich mich in der Schriftstellerei versuche. Die „Signale für Musik“, so wie die „Neue Zeitschrift für Musik“ haben verschiedene Aufsätze meiner Hand unter verschiedenen Titeln veröffentlicht. Der Beifall, den sie zur Zeit ihres Erscheinens fanden, hat mich zu dieser grössern Aufgabe aufgemuntert. Einige dieser frühern Arbeiten sind in dieses Buch mit aufgenommen worden, obschon theilweise in veränderter Gestalt. Von daher stammt auch eine in diesem Buche häufig wiederkehrende Figur, der Lehrer Das, zu dessen Deutung ich kaum hinzuzufügen brauche, dass er meine bescheidene Persönlichkeit vertreten soll und als Anagramm für „Der Alte Schulmeister“ zu betrachten ist. Wer mich sonst nicht kennt, mag aus dieser Figur mein Wesen errathen lernen und mag sich ferner daraus construiren, dass ein Mann von solcher kaustischen Kürze und Derbheit nichts weniger als ein glatter Stilkünstler sein kann. Möge dieser letzte Passus alle jene Kritiker beruhigen, denen ob meiner oft ungalanten Schreibeweise sich vielleicht die Haare sträuben. Eine andere Entschuldigung will ich für meinen Stil nicht beanspruchen. Die Form des Dialogs habe ich

öfters darum gewählt, weil die durch denselben bedingte Kürze meinen Schilderungen nützlich schien. Nicht minder häufig benutze ich den Briefstil und die persönliche Anrede; sie sagen meiner individuellen Weise mehr zu, als die Form ernster Abhandlung.

In kurzer Zeit werden diesem Buche „Kleine, rhythmisch abgeschlossene Uebungen“ von mir selbst und von meinem Schüler, W. Heller, folgen. Ihr Umfang wird nur wenige Bogen betragen. Sie haben den Zweck, einen guten, technischen Anschlag, ohne Notengebrauch zu lehren und mag sie Jeder, der meinen Erfahrungen folgen will, nach Ermessen und Bedürfniss vermehren und ergänzen. Zur Vervollständigung empfehle ich die nützlichen und zweckmässigen Bücher von Dr. Pohle (Leipziger Clavierschule), L. Köhler's Volksmelodien aller Nationen, die Werke von Kullak, Knorr und Czerny. Sie dienen trefflich dem Auswendig-Spielen, der spätern Erlernung der Noten und der weitern technischen Ausbildung.

Aber auch über Gesang unternehme ich zu sprechen! Ein Clavierlehrer von Geist und Herz, gleichviel, ob er die „Elemente“ lehrt, oder sich mit „höherer Ausbildung“ beschäftigt, der so beschaffen ist, wie ich ihn mir denke, muss die Gesangskunst verstehen, wenigstens soll er ein hohes Interesse dafür an den Tag legen und ein warmes Herz dafür in dem Busen tragen. Wenn ich überhaupt vom Gesang spreche, so meine ich nur den „schönen Gesang“, die Basis der feinsten und vollendetsten musikalischen Darstellung; und vor allen Dingen denke ich wieder eine „schöne Tonbildung“ als die Basis für den möglichst schönsten Anschlag auf dem Claviere. In vielen Dingen müssen sich Gesang und Clavier gegenseitig erklären und ergänzen; sie sollen miteinander wirken, um das Hohe und Edle in ungetrübter Schönheit zur Erscheinung zu bringen. Mein Buch wird dies Vielen klar machen; ob es bei Allen gelingen wird, bezweifle ich. Es werden ihrer sogar nicht Wenige sich finden, die mein Buch mit Hohnlächeln bei Seite legen und den Eifer des Mannes aus einer „abgethanen Zeit“ belächeln. Auch darauf bin ich gefasst: es ist jetzt einmal Mode, die alte Zeit und ihre Vertreter

gering zu achten. Ich aber werde so lange conservativ bleiben, bis die Männer der Zukunft mich durch Resultate überzeugen, welche die der alten Zeit übertreffen oder doch ihr wenigstens gleichstehen.

Und so gehe hinaus in die Welt, liebes Buch! Belehre die Willigen, warne die Fehlenden, dränge die Bösen und strafe die Sünder!

Geschrieben in Dresden, im September 1852.

Der Verfasser.

Inhalt.

	Seite
Kapitel 1.	
Ueber Elementarunterricht im Clavierspiel	1
Kapitel 2.	
Abendunterhaltung und Speisung bei Herrn Zach	8
Kapitel 3.	
Besuch bei Frau N.	12
Kapitel 4.	
Geheimnisse	16
Kapitel 5.	
Opernwirthschaft.	24
Kapitel 6.	
Ueber's Pedal	30
Kapitel 7.	
Verschiebungsgefühl	32
Kapitel 8.	
Viel Clavierlernende und keine Spieler	37
Kapitel 9.	
Gesang und Gesangslehrer	40
Kapitel 10.	
Rhapsodisches über Gesang	45
Kapitel 11.	
Hans Eilig	59
Kapitel 12.	
Aphorismen über Clavierspiel	66
Clavierregeln	70
Talente	74
Warnung	77
Kapitel 13.	
Wunderdoctor	80
Kapitel 14.	
Frau Grund und vier Lectionen	85
Kapitel 15.	
Gesangs- und Clavierunfug	99
Kapitel 16.	
Die Kunst ist nur immer durch die Künstler gefallen	104
Kapitel 17.	
Vermischtes	110
Winke für reisende, ehrenwerthe Claviervirtuosen	115
Concertsäle	122
An mehrere junge Claviercomponisten	124
Kapitel 18.	
Ueber Pianoforte	127
Kapitel 19.	
Schluss	131

Kapitel 1.

Ueber Elementarunterricht im Clavierspiel.

Verehrter Freund, Sie wollen etwas Näheres über meine Claviermethodik wissen — namentlich über mein, von der gewöhnlichen Weise ganz abweichendes Verfahren beim Elementarunterricht? —

Hier haben Sie die Hauptsache darüber und haben Sie Vertrauen zu meiner vierzigjährigen Erfahrung, und können und wollen Sie zwischen den Zeilen lesen: so werden Sie nach Ihrer mannigfaltigen Erfahrung, welche Sie als denkender, talentvoller und strebender Clavierlehrer schon gemacht, herausfühlen, was ich damit sagen will, wenn ich ein Gespräch zwischen dem Lehrer *Du*, meiner Wenigkeit *Das* und dem kleinen *Trinettchen* folgen lasse:

Das. Aber lieber Herr Du, wie haben Sie es denn eigentlich angefangen, um dem Suschen das Clavierspiel so ganz zu verleiden? — Und wie konnte es denn in den drei Jahren, wo Sie ihr Unterricht gaben, so zu gar Nichts kommen?

Du. Erst habe ich ihr die Tasten gelehrt — das hielt schon schwer; dann habe ich ihr die Discantnoten gelehrt — das hielt noch schwerer; dann habe ich ihr die Bassnoten gelehrt — das hielt am allerschwersten; dann nahm ich mit ihr die kleinen Lieblingsstückchen vor, welche sie baldigst den Eltern vorspielen sollte — da hat sie fortwährend die Bassnoten mit den Discantnoten verwechselt, hielt keinen Tact, nahm immer falsche Finger und lernte nichts; dann habe ich's mit Strenge versucht — da weinte sie; dann habe ich's mit Güte versucht — da weinte sie auch; dann hörte ich mit dem ganzen Clavierunterricht auf — da hat sie mich um Gottes Willen gebeten, nicht wieder mit ihr anzufangen. — Das ist der Standpunkt, auf dem wir uns jetzt befinden.

Das. Das hätten Sie, lieber Herr Du, gescheidter anfangen können.

Wie kann denn ein Kind eine Leiter hinaufsteigen, bei der die untersten und auch noch manche andere Sprossen fehlen? — Die Natur macht keinen Sprung, am allerwenigsten bei Kindern.

Du. Ist sie denn nicht von unten hinaufgestiegen?

Das. Nun! — wenigstens ist sie oben nicht angekommen. Ich muss vielmehr sagen: sie ist von oben hinuntergefallen. Gelind gesprochen, hat sie in der Mitte zu steigen angefangen, und auch da haben Sie dieselbe hinaufhetzen wollen, statt sie ruhig, besonnen und fest aufsteigen zu lassen. — Führen Sie Ihre jüngste Tochter Trinette zu mir — ich werde ihr eben in Ihrem Beisein die erste Clavierlection geben.

Das. Trinettchen, sage mir einmal die Buchstaben nach: c. d. e. f.

Trinettchen. c. d. e. f.

Das. Weiter: g. a. h. c.

Trin. g. a. h. c.

Das. Noch einmal. Immer wieder: die ersten vier — die andern vier — Recht! Nun alle acht hinter einander: c. d. e. f. g. a. h. c.

Trin. c. d. e. f. g. a. h. c.

Das. Rückwärts: c. h. a. g. — f. e. d. c.

Trin. c. h. a. g. — f. e. d. c.

Das. (nachdem es mehrmals wiederholt) Gut! Siehe, jetzt hast Du schon Etwas gelernt. Das ist das musikalische Alphabet und so heissen die weissen Tasten auf dem Pianoforte. Du sollst diese nun sogleich zu finden und zu benennen wissen. Vorher muss ich Dir aber die Bemerkung machen (ich streiche mit dem Finger von dem eingestrichenen c nach dem höchsten Discant zu), dass so die Töne steigen, höher, feiner werden; und so (ich streiche mit dem Finger vom eingestrichenen c nach dem tiefsten Bass zu) hinunterfallen — tiefer, gröber werden. Die rechte Hälfte nach oben zu nennt man den Discant, die andere Hälfte nach unten zu Bass. — Du hörst wohl schon den Unterschied zwischen den feinen, hohen Tönen von den tiefen, groben? — Weiter: was Du hier vor Dir siehst und worauf Du spielen lernen sollst, nennt man die Tastatur (Claviatur), bestehend aus weissen und schwarzen Tasten. Die schwarzen nennt man die Obertasten, welche wir später lernen werden, und die weissen die Untertasten, denen Du sogleich den rechten Namen geben wirst. Du siehst: es stehen auf der ganzen Tastatur hindurch immer zwei Obertasten und dann wieder drei Obertasten zusammen und neben einander. Setze nun den zweiten Finger der rechten Hand auf die erste der zwei neben einander liegenden Obertasten und gleite mit demselben nach der Tiefe zu auf die nächste Untertaste: so hast Du auf der ganzen Claviatur die weisse Taste c gefunden; wie wird nun die nächste aufwärts heissen? — Nenne das musikalische Alphabet.

Trin. c. d. e. f. g. a. h. c.

Das. Also d.

Trin. Und dann e.

Das. Und nun kommt f. — Die f. auf der ganzen Tastatur findest Du eben so leicht, wenn Du auf der untersten der drei hier zusammenliegenden Obertasten wieder den zweiten Finger setzest und gleichfalls heruntergleitest nach der zunächst liegenden Untertaste. — An diesen beiden Untertasten c. und f., die Du auf die bezeichnete Weise sogleich im Discant und Bass finden musst, hast Du nun den sichersten Anhaltepunkt für die Erkenntniss aller Untertasten; denn nun heisst die nächste aufwärts nach f.?

Trin. g. und alsdann h. a. u. s. w. —

Das. Nun wollen wir die Nennung der Tasten vor- und rückwärts wiederholen, mehrere ausser der Reihe nennen und kurze Zeit damit fortfahren. Zum Schluss der Lection machen wir dies Alles noch einmal: so wirst Du für die nächste Lection alle weissen Tasten in und ausser der Reihe sogleich wissen; nur musst Du Dich ein wenig selbst üben — und irren kannst Du nicht, da Du Dich gleich anhalten kannst an die c. und f. — Jetzt nehmen wir geschwind noch etwas ganz Anderes, was Dir auch Vergnügen machen soll. Ich habe Dir gesagt, dass die Töne (ich streiche nach oben zu) so aufsteigen — höher werden, und so (ich streiche nach unten zu) hinuntersteigen — tiefer werden. Es klingt also kein Ton, wie der andere, sondern entweder tiefer oder höher. Das hörst Du wohl schon? — Nun drehe Dich um und kehre mir den Rücken zu. Ich gebe Dir jetzt zwei Töne nach einander an: welcher ist höher (feiner), der erste oder der zweite? (ich fahre so fort und lege die Töne immer näher an einander — gebe auch wohl, um zu täuschen und die Aufmerksamkeit zu spannen, die tieferen Töne schwach und die höheren Töne stärker an, und gehe so nach und nach in den Bass hinunter, je nach der Fähigkeit des Schülers). — Das Hören strengt Dich wohl etwas an? — Ja siehe, das feine Hören gehört zum Clavierspiel; ich will Dich aber nicht ermüden und wir gehen zu etwas Anderem über. — Kannst Du 3 zählen — 1 2 3?

Trin. Ja und weiter noch.

Das. Wir wollen sehen. Zähle 1 2 3 — immer so fort — hinter einander, aber ganz gleich und egal. (Ich leite sie zur Festigkeit im Zählen, zähle zum Theil mit und gebe einen Accord in drei gleichen Vierteln dazu an.) Bist Du nun fest in gleichem Zählen? Wir wollen sehen! (Nun gebe ich blos zu 1 den Accord an und schweige zu 2 und 3; oder blos zu 2 und schweige zu 1 und 3. u. s. w., aber ich gebe die Accorde kurz und sehr präcis an. Darauf schlage ich wohl gar ein Achtel nach und lege nebenbei den Grund zur Eintheilung der Viertel in 2 Achtel. Kurzum, ich drehe und wende mich auf jede Weise, um das Kind in gleichem Zählen fest zu machen und dabei die Aufmerksamkeit zu fesseln. — So geschieht es auch bei 1 2, oder 1 2 3 4, oder 1 2 3 4 5 6. Man erwähnt dabei, aber oberflächlich und im Vorbeigehen, des Zwei-

vierteltact, Viervierteltact u. s. w.) — Trinette, Du zählst nun schon recht hübsch und die Töne kannst Du auch schon unterscheiden — das lernen nicht alle Kinder sogleich in der ersten Lection! Du wirst gewiss einmal eine gute Clavierspielerin werden! — Aber Dein Gehör hat nun wieder ausgeruht, lass uns noch etwas Schwereres für dasselbe versuchen.

Trin. Ich freue mich darauf und werde genau zu hören mich bemühen.

Das. Wenn man mehrere Töne zusammen anschlägt und die klingen gut, so nennt man das einen Accord. Es giebt aber Dur- und Moll-Accorde; jene klingen freudig, heiter — diese traurig, düster, ich möchte sagen: jene lachen, diese weinen. Nun gieb Acht, ob ich recht habe. (Ich gebe den Accord in C-Dur an, und nach einer kleinen Pause den in C-Moll u. s. w., und suche sie zu spannen durch stärkeres oder schwächeres Anschlagen bald bei Dur, bald bei Moll. Sie unterscheidet meist richtig. Nur muss man nicht zu lange dabei verweilen und irgend etwas erzwingen wollen, am allerwenigsten durch stetes und heftiges Sprechen und Erklären.) Jetzt kann ich Dir selbst schon sagen, dass der Unterschied des Klingens in dem dritten Tone (Terz), von der untersten Taste c aus gezählt, liegt, und ob man denselben eine Stufe höher oder tiefer (e oder es) angiebt. Später will ich Dir das Alles deutlicher machen, wenn Du die Tonica, Terz, Quinte (Dominante), Octava u. s. w. kennen lernen wirst. (Es ist vortheilhaft und psychologisch richtig, bei Gelegenheit und nebenbei schon leichthin zu berühren und zu nennen, was man erst später fest und gründlich lehren will. Man bedient sich dabei gleich von vorn herein der gebräuchlichen Kunstwörter und giebt davon eine nothdürftige Erklärung.) Gut, sehr gut! Doch nun lass uns noch einmal die Nennung der Tasten wiederholen, und dann sind wir für heute fertig. — Siehe, was Du Alles in dieser Lection gelernt hast!

Trin. Das war hübsch.

Das. So sollst Du es immer finden.

Trin. Wann ist die nächste Stunde?

Das. Uebermorgen, denn Du musst Anfangs in jeder Woche „wenigstens drei Lectionen“ bekommen.

Trin. Was werden Sie in der nächsten Lection mit mir vornehmen?

Das. Ich werde Alles wiederholen, aber bei Vielem wieder anders verfahren, und immer wieder anders, so dass es stets neuen Reiz für Dich haben wird. Aber in der nächsten Stunde spielen wir auch schon: erst auf dem Tisch — zum Schluss auf dem Pianoforte. Du wirst da lernen, ganz unabhängig vom Arme, die Finger leicht und locker — wenn auch nur schwach — bewegen und sie richtig heben und fallen zu lassen, ingleichen werden wir auch einige Uebungen anstellen, um auch das Handgelenk locker zu machen, was man gleich Anfangs immer thun muss, um

einen schönen Anschlag auf dem Pianoforte zu bekommen, d. h. um die Töne so schön klingen zu lassen, als nur möglich. — Ich werde Dir zeigen, wie man am Clavier sitzen und die Hände halten muss; Du wirst die schwarzen Obertasten kennen lernen und die Tonleiter in C. mit den halben Tönen von der 3. zur 4., und von der 7. zur 8. Stufe, also mit seinem Leiteton h, der hineinleitet. (Das ist für meine Methode wichtig, weil sich daraus die verschiedenen Tonarten von selbst entwickeln.) Ja selbst den Accord in c sollst Du im Bass und Discant finden und mit beiden Händen zusammen anschlagen und klingen lassen. — Aber nun in der dritten oder vierten Lection, nachdem Du schon in allem Erlernten fester sein wirst, lehre ich Dir schon ein Stückchen spielen, was Dir gefallen wird, und dann — dann bist Du eigentlich schon — eine Clavierspielerin, eine Pianistin.

Du. Von wem haben Sie denn das gelernt? Das geht ja wie mit Extrapost!

Das. Was man lehren soll, können Viele lernen, aber wie man es lehren soll, das hat sich bei mir nur dadurch gefunden, dass ich mich immer mit grosser Liebe und stetem Nachdenken der musikalischen Ausbildung der Schüler und ihrer geistigen Entwickelung überhaupt von ganzer Seele widmete. — Und geschwind muss es freilich auch gehen — weil es stufenweise geht und eins das andere begründet — der Schüler Alles gewiss, ruhig, besonnen und fest lernt — ohne Umwege, ohne störende und aufhaltende Irrungen, weil ich nicht zu viel und zu wenig lehre, auch bei dem einen zu Erlernenden immer vieles andere Nöthige mit vorbereite und zu begründen suche, und, was die Hauptsache ist, das Gedächtniss des Kindes nicht mit meiner Weisheit (was oft auf rohe und ungestüme Weise geschieht) vollpfropfen will, sondern es zugleich geistig anrege, beschäftige, sich selbst entwickeln lasse, und es zu keiner hölzernen Maschine herabwürdige. Mit einem Worte, ich lasse nicht ins Blaue hinein die traurige, nutzlose, Zeit und Geist tödtende Clavierklimperei ausüben, woraus sich eben Ihres Suchens obiger Standpunkt entwickeln musste; sondern ich mache auch musikalisch, und behalte dabei die Individualität des Schülers und dessen stufenweise Fortbildung streng im Auge. Bei dem ferneren und höheren Unterrichte übe ich sogar den entschiedensten Einfluss auf die ganze übrige Bildung und Gesinnung des Schülers aus, und benutze jede Gelegenheit, auf sein Gefühl und seinen Schönheitssinn einzuwirken, und immer mehr und mehr auf naturgemässe Weise zu entwickeln.

Du. Aber wo bleiben denn da die Noten?

Das. Da haben wir vorher noch Vieles, Schönes und Erfreuliches zu

thun, fast immer mit steter Rücksicht auf eine gut auszubildende Technik, ohne dem Kinde durch angestrengtes, unsinniges, mechanisches Ueben das Clavierspiel zu verleiden. Vielleicht lehre ich die Discantnoten — auf eigenthümliche Weise, so dass die Schüler dabei immer geistig thätig sein müssen — nach einem halben Jahre, nachdem sie 60 bis 80 Lectionen gehabt. Bei meinen Töchtern liess ich die Kenntniss der Discantnoten — Bassnoten einige Monate später — erst nach einem Jahre eintreten.

Du. Was haben Sie denn bis dahin gemacht?

Das. Eigentlich sollten Sie sich das dem grössten Theil nach schon selbst beantworten können nach Anhören dieser Lection und des hier Gesagten. Ich habe also meine Schüler musikalisch und fast zu fertigen, guten Clavierspieler gebildet, ehe sie eine Note lernten: ich habe also einen richtigen, lockeren, guten, vollen und schönen Anschlag der Tasten mit den Fingergelenken und ganzer Accorde mit dem Handgelenk, und die Tonleitern in allen Tonarten gelehrt, freilich letztere nicht gleich mit beiden Händen, sondern erst später nach und nach und abwechselnd zusammen spielen lassen.

Dies zu früh und anhaltend zu thun, wie allgemein geschieht, ist ganz unpraktisch, weil der schwächere und ungeschickte vierte Finger bei dem Zusammenspiel der Tonleitern immer durch die übrigen besseren der andern Hand gedeckt und gestützt, und so die nöthige Aufmerksamkeit von den kranken und schwächeren Tönen abgelenkt wird. Eine unegale und unschöne Tonleiter ist die Folge davon. Dabei habe ich das Tactgefühl und die Eintheilung der Zeiten u. s. w. nach allen Richtungen hin gebildet. — Cadenzen auf der Ober- und Unter-Dominante in allen Tonarten, und darin selbst kleine Uebungen machen, und von den Schülern (zu ihrem grossen Vergnügen und Nutzen) zum Theil selbst erfinden lassen, und dabei natürlich auf eine richtige Fingersetzung gehalten. Sie sehen also, um praktisch zu werden, fange ich mit der Theorie an. So lasse ich z. B. die Dreiklänge und Dominant-Septimen-Accorde mit ihren Versetzungen in allen Tonarten finden und fleissig üben, und dieselben zu immer neuen Figuren und Passagen benutzen, aber Alles ohne Ueberstürzung und ohne die Schüler mit einer Sache zu sehr zu ermüden, damit ein nöthiges lebhaftes Interesse daran nicht geschwächt werde. Dabei lasse ich 30 bis 60 kleine, kurze, rhythmisch abgeschlossene, wohlklingende und ins Gehör fallende, die mechanische Fertigkeit nach und nach bezweckende und erhöhende Stücke, die zum Theil schon einen gewissen Vortrag zulassen (von mir zu diesem Zwecke geschrieben und gesammelt), und wodurch bei allen Schülern das zum Clavierspiel unentbehrliche Gedächtniss unvermerkt und tüchtig ausgebildet wird,

„auswendig, oft in andere Tonarten transponirt, fertig, gut, nach Beschaffenheit oft schön, im strengen Tact (Zählen ist selten nöthig) und ohne Stocken, langsam, schnell, schneller, wieder langsam, *staccato, legato, piano, forte, crescendo, diminuendo etc.*“ spielen, was auch immer gelingen muss, wenn ich nicht die Pferde hinter den Wagen spanne, und ohne technische Ausbildung mit der überaus schwierigen Erlernung der Discant- und Bassnoten den Clavierunterricht anfange. Mit einem Worte, ich habe mich gerirt als Psycholog, Denker, als Mann und Lehrer, der vielseitiger Bildung nachstrebt, und sich besonders auch vielfach mit der Gesangskunst, als nöthiger Grundlage für das schöne und feine Clavierspiel beschäftigt — und zwar mit einigem Talent, wenigstens mit glühender und unermüdlicher Liebe zur Sache. Ich bin nie still gestanden, habe täglich bei dem Lehren dazu gelernt und mich zu verbessern gesucht — habe mich wo möglich nach der jedesmaligen Stimmung der Schüler gerichtet — bin in jeder Stunde und bei jedem Kinde immer neu und immer wieder ein Anderer gewesen, und das mit heiterem, frohem Muth — und so zündete denn das mehrentheils, weil es eben von Herzen kam. — Uebrigens war ich nie ein Chablonenmensch, habe mich nie als Pedant gezeigt, der sich in gewisse Ideen und Ansichten festgefahren hat.

Ich habe in der Zeit gelebt — meine Zeit zu begreifen und ihr vorauszueilen gesucht — alles Grosse und Schöne in der Musik gehört, und meine Schüler auch zum Hören desselben veranlasst. Auch ich bin mit Entschiedenheit allen Vorurtheilen und falschen Richtungen der Zeit entgegengetreten, und habe voreilige Eltern nie in meinen Unterricht hineinreden lassen — habe für meine Schüler stets ein gutes und rein gestimmtes Instrument zu erhalten gewusst, und mir die Liebe und das Vertrauen meiner Schüler und ihrer Eltern zu verdienen gesucht. Nun? ich war das, was ich wollte, ganz, d. h. ein Lehrer, der immer das Wahre, Schöne und Künstlerische im Auge hatte, und somit seine Schüler beglückte.

Du. Aber wo sind die Eltern, die auf Ihre Ideen und Ihre höheren Ansichten eingehen? —

Das. Bei meinen Schülern sind fast alle Eltern sogleich oder später, nachdem sie einigen Lectionen beigewohnt, in meine Ansicht eingegangen. Und bei wenigen, die nicht eingingen — bin ich ausgegangen, d. h. ich bin weggeblieben. Dessen ungeachtet hat mich meine Zeit nicht übergangen. Mein Freund, meinen Sie nicht, dass Solches und Aehnliches für junge, unerfahrene, aber nach Besserem strebende Lehrer nützlich, und für solche von psychologischer und allgemeiner Bildung und lebendiger Liebe zur Sache schon genug ist, um weiter zu bauen und schön zu wirken? Ich vermeide grundsätzlich eine abgeschlossene Methodik

zu geben, deren sklavische Befolgung ja überhaupt ganz gegen meine Absicht — gegen meine eigene Methode wäre? — Aber die Anderen? Ach! die Anderen Alle? — die verstehen mich doch nicht, so oder so; — oder verstehen falsch — das ist noch schlimmer, besonders die Böswilligen, die Classischen, die nur nach Musik schreien, gleich zu den Noten schreiten und Beethoven nicht erwarten können, über mein unclassisches Gebahren albern schwatzen und faseln, aber im Grunde nur ihre Ungeschicklichkeit, ihren Bildungs- und Aufopferungsmangel oder ihren gewohnten Schlendrian zudecken wollen. Und die Talentlosen und Erschlafften anregen, belehren, begeistern, bilden — kann ich gar nicht: meine Methode setzt zu viel voraus oder liegt so nahe, dass man den Wald vor Bäumen nicht siehet. — Beides ist wahr, im Folgenden will ich mich näher darüber erklären.

Dieser Brief hier wird auch schon, wenn er auf guten, fruchtbaren Boden fällt, ungefähr andeuten, wie ich den weiteren Unterricht zu geben pflege und in welchem Geist ich ihn meinen Töchtern ertheilt habe — selbst bis zur höheren Ausbildung, ohne ihnen nur die geringste Gewalt angethan zu haben — zum grossen Aerger der bösen und auch der feinen Welt, die den Grund der musikalischen Stellung meiner Töchter in der Kunstwelt nur in einer von mir ausgeübten Tyrannei — in unmässigem, unerhörtem Exerciren, in Martern aller Art zu finden sich abmüht, und sich nicht scheuet, die albernsten Gerüchte darüber gellissentlich zu erfinden und sorgfältig zu unterhalten, statt das, was ich darüber bereits veröffentlicht habe, näher zu prüfen und mit dem Verfahren zu vergleichen, welches ihre Kinder nur zu nutzloser Klimperei führen kann.

Kapitel 2.

Abendunterhaltung und Speisung bei Herrn Zach.

Personen:

Herr Zach (hat früher Flöte geblasen und ist nicht sehr bemittelt).
Seine Frau, geborne Tz. (etwas giftig).
Stock, ihr 17jähriger Sohn (studirt gründlich Clavier).

Büffel, Claviermeister im Hause und also — Stock-Meister.
Das, Clavierlehrer (etwas grob).
Cäcilie, seine 13jährige Tochter (schüchtern).

Zach (zu Das). Ich bedaure, dass ich gestern nicht ins Concert gehen konnte. — Ich war früher auch musikalisch und blies Flöte. — Ihre Tochter soll ja ziemlich fertig spielen? —

Das. Je nun! vielleicht etwas mehr als fertig. Wir meinen es ernstlich mit der Kunst!

Geborne Tz. (neidisch, weil Cäcilie gestern mit Beifall öffentlich gespielt und Büffel seinen Stock noch nicht hat auftreten lassen können, wegen hölzerner Bedenklichkeiten, die im Publicum circuliren; — aber in einem Odem): Wann hat Ihre Tochter angefangen? Wie alt ist sie eigentlich? Spielt sie gern? Sie sollen ja recht streng sein und Ihre Töchter an den Stuhl binden? Wie viel Stunden muss sie denn des Tags spielen? Strengen Sie sie nicht zu sehr an? Hat sie Talent? Ist sie nicht kränklich?

Das. Finden Madame sie nicht wohlaussehend, gross und kräftig für ihre Jahre?

Geborne Tz. (heftig). Sie würde aber doch vielleicht noch munterer aussehen, wenn sie nicht Clavier spielte.

Das (sich verneigend). Das kann ich so eigentlich nicht wis—

Zach (schnell unterbrechend und Das bei zwei Knopflöchern festhaltend). Ich habe schon gehört, Sie sollen Ihre Töchter sehr plagen und misshandeln. Die älteste hat auch Tag und Nacht spielen müssen. Nun, heute sollen Sie aber meinen Stock hören, der einmal, will's Gott, des Herrn von Thalberg Stelle in der Welt einnehmen soll. Sagen Sie Ihre Meinung frei heraus*) — es ist uns daran gelegen, obgleich unser lieber Herr Büffel nicht mit Ihnen stimmt.

Büffel sitzt unterdessen im Notenschrank und sucht alle die Etuden heraus, durch deren Anhören Das heute sein Abendbrod verdienen soll.

Das (resignirt und Unglück ahnend). Ich habe viel Schönes von dem Fleisse Ihres Herrn Sohnes gehört! — Was studiren Sie jetzt, Herr Stock?

Stock (in stolzem Selbstbewusstsein und etwas flegelhaft). Ich spiele jeden Tag sechs Stunden — zwei Stunden Tonleitern mit beiden Händen zusammen und vier Stunden Etuden. Den ersten Heft von Clementi und vier Hefte von Cramer habe ich schon durch. Jetzt bin ich bei dem Gradus ad Parnassum. — Die rechte Fingersetzung dazu habe ich schon studirt.

---

*) Ich sollte natürlich blos loben.

Das. Ach! — Sie nehmen es sehr ernstlich — das ist schön von Ihnen und — von Herrn Büffel. — Aber — welche Tonstücke studiren Sie daneben? von Hummel, Mendelssohn, Chopin oder Schumann?

Stock (mit Verachtung). Chopin und Schumann kann Herr Büffel gar nicht leiden. Neulich spielte Herr Büffel die „Kinderscenen von Schumann" durch, von denen man so viel Geschrei macht. Meine Mamma, die auch musikalisch ist und früher gesungen hat, als der Papa noch Flöte blies, sagte: „was ist das für winziges Zeug?" Sollen das Walzer für Kinder sein? — Und die kindischen Ueberschriften? — So was kann er wohl seiner Frau vormachen, aber nicht uns!"

Das. Ja, diese Kinderscenen für ausgewachsene Männerhände sind curiose Bisschen! Ihre Mama hat Recht, sie sind zu kurz, es sollten mehrere sein. — Aber Walzer sind es nicht! —

Stock. Nun! Walzer darf ich auch gar nicht spielen. Herr Büffel geht ganz solid: erst muss ich den *Gradus ad Parnassum* noch ganz durchackern, dann erst will er ein Concert von Beethoven mit mir vornehmen und die gehörige Applikatur darüber schreiben. Das werde ich dann öffentlich spielen und dann — hat er und die Tante gesagt — werde ich Alles todt machen.

Büffel (der aus der Ferne zugehört, tritt hinzu). Nun Herr Das, wie gefällt Ihnen meine Methode? Sie sollen eine ganz andere haben? — Wir können deswegen immer gute Freunde bleiben. — Ja, wenn Etwas herauskommen soll, muss man heut zu Tage derb darauf losgehen, dabei bleibe ich! — Aber mein guter Stock hat auch eine seltene Beharrlichkeit und Geduld. Die 96 Etuden von Cramer hat er alle nach der Reihe herunter gearbeitet, ohne nur zu mucksen. Er wurde ordentlich elend dabei. Da hat ihm aber Papa ein Reitpferd gekauft, worauf er alle Tage eine Stunde lang herumreitet und sich in der freien Luft erholt.

(Herr Zach nebst seiner Frau und eine alte Tante spielen, etwas entfernt, Whist.)

Das. Verbinden Sie nicht mit dem Studium der Etuden auch das Studium von Tonstücken, damit die Ausbildung des Gefühls für Vortrag und feine Darstellung immer Hand in Hand gehe mit dem Studium der Mechanik? —

Büffel. Mein Herr College, Sie sind da zu engherzig und im Irrthum: das muss von selber kommen — durch's viele Spielen und durch die Jahre. — Ihre Cäcilie hat gestern z. B. die beiden neuen Walzer und das Notturno von Chopin und das Trio von Beethoven recht hübsch gespielt. — Ja aber, das war ja einstudirt! das haben wir gleich herausgehört — ich und Stock!

Das. Hat es Ihnen unnatürlich, manirirt, oder hölzern, unerfreulich, trocken geklungen?

Büffel. Das wohl nicht! Aber das Einstudirte ist ja eben der Fehler. Das Publicum hat freilich geklatscht. Das weiss so etwas nicht, aber — ich und Stock? —

Das. Meinen Sie nicht, dass man schon zeitig den Sinn für schöne Darstellung wecken könne, ohne dem Schüler Gewalt anzuthun, ja dass es sogar nöthig sei, das Gefühl schon in jungen Jahren bis zu einem gewissen Grad anzuregen, und dass die Vernachlässigung von dieser Seite her eben die Ursache ist, dass wir jetzt so viele Spieler hören müssen, die sich gleichsam mechanisch zu Tode geübt und die Kunst zu einem Handwerk — zu einem blossen nichtigen Fingerspiel herabgewürdigt haben!

Büffel. Larifari! Tonleitern, Scalen! Gradus ad Parnassum? Classisch — classisch! — Sie haben da gestern auch die Trilleretude von Carl Mayer spielen lassen. Die klingt ja viel zu galant und verzärtelt die Ohren — vollends wenn sie noch obendrein so einstudirt gespielt wird. — Wir bleiben bei Clementi und Cramer und bei der Hummel'schen Clavierschule — das ist die gute alte Schule. — Sie haben bei Ihrer ältesten Tochter auch solche Fehler gemacht —

Das. Die Welt scheint da nicht mit Ihnen .....

Geborne Tz. (hat zugehört und dabei den grossen Schlemm verloren. Tritt plötzlich hinzu, giftig). Erlauben Sie, sie würde doch noch besser spielen, wenn Sie sie hätten zehn Jahre hübsch bei Cramer und Clementi gelassen. Die Richtung nach Schumann und Chopin gefällt uns gar nicht. Aber die Eitelkeit! — Nun, gegen den Vater von so einem Kinde muss man nachsichtig sein! — Bei uns ist das freilich was Anderes. Herrn Büffel umstricken keine Bande der Liebe zu meinem Stock. Er verfolgt sein Ziel fest und unverrückt ohne Stockung und Eitelkeit und sieht weder rechts noch links — nur gerade aus.

Das. Madame, ich bescheide mich. Sie können Recht haben — von Ihrem Standpunkt aus. Mit solchen Gefühlsmenschen müssen Sie schon ein wenig Nachsicht haben! — Aber nun spielt wohl Herr Stock?

(Herr Stock spielt zwei Etuden von Clementi, drei von Cramer und vier aus dem Gradus. Er wurde nicht „warm" dabei; — das Pferd von dem Papa hatte ihn wieder sehr gekräftigt.)

Man fragt mich: „Aber wie spielte Stock? Wie?

Ich will ja eben keine Abhandlung schreiben; ich will bloss anregen — andeuten. — Ich schreibe auch nicht für Stock & Büffel! —

Es wurde nachher gespeist: der Stockfisch war gut und der Land-

wein hatte nur etwas Nachgeschmack. Meine schüchterne Cäcilie ass keinen Stockfisch; sie liess sich aber nachher den Braten mit Salat sehr gut schmecken und hat vor Tische und bei Tische blos zugehört.

Bei Tische wurden auch einige unschuldige Anekdoten erzählt und Einiges von Pferden, Bällen, Hunden und von Stock's Zukunft. Beim Abschiede sagte Madame herablassend zu Cäcilie: „Wenn Sie so fortfahren, liebes Kind, werden Sie einmal recht hübsch spielen lernen."

Kapitel 3.

Besuch bei Frau N.

(Frau N. — Ihre 18jährige Tochter Fatime. — Ihre Tante. — Das. — Zum Schluss Herr Clavierlehrer Schwach.)

Das (zu Fatime — etwas ängstlich). Ich soll Sie auffordern, mein Fräulein, etwas auf dem Clavier vorzutragen. — Ihre Tante hat mir so viel Schönes von Ihrem Spiel gesagt.

Fatime (beifällig lächelnd). Ich bitte recht sehr. — Doch ist das Clavier verstimmt — sagt der Lehrer.

Das. Sorgt Ihr Lehrer nicht dafür, dass Sie immer auf einem rein gestimmten Flügel spielen müssen? —

Fatime. Die Mama meint, es koste so viel, und der Flügel verstimme sich so nach dem Stimmen gleich wieder. Es ist ein alter Flügel mit dünnen Beinen, wie Sie sehen. Die Mama sagt immer: wenn ich einmal älter werde, so soll ich einen Streicher bekommen mit dem Anschlag von Oben. — Es sind auch die drei Monate noch nicht um, wo der alte Stimmer ungerufen kommt! —

Das. Ist Ihr Lehrer damit zufrieden?

Fatime. Ja, er hat sich schon daran gewöhnt — bei andern Leuten ist es auch nicht anders.

Frau N. Nun, Püppchen, spiele uns doch etwas. — Herr Das hört es sehr gern, — und ist Kenner. — Seine Töchter spielen auch.

Fatime. Was soll ich denn spielen, Mama!

Frau N. Du hast ja ganze Haufen Noten! — Suchen Sie doch etwas aus, Herr Das!

Das. Ich kann nicht wissen, was Fräulein eben unter den Fingern hat, und beherrschen kann.

Tante. Herr Das, bitte, holen Sie nur etwas. Es sind lauter grosse Sachen und — ist ihr Alles gleich.

Das. Spielen Sie den ganzen Haufen da?

Tante. Das hat sie Alles gespielt. Sie spielt ja schon seit 10 Jahren und hat einen sehr guten Lehrer. Er war schon im Hause, als meine Schwester ihrem damaligen Bräutigam die Soli's für die Flöte von Sterkel begleitete! Ach, das waren schöne musikalische Abende! Und der Lehrer spielte dann oft auch noch die Guitarre dazu — aus dem Kopf. — Das war wie ein vollständiges Concert.

Das. So? — Das muss sehr hübsch gewesen sein! — Nun, mein Fräulein, lassen Sie sich erbitten.

Fatime. Sage doch nur, Mama, was ich spielen soll.

Das. Wo ist Ihr Lehrer, der wird das am Besten wissen.

Tante (heimlich zu Das). Der componirt heute Abend grosse Bravour-Variationen, die er der Fatime zu ihrem 18. Geburtstage, der übermorgen gefeiert wird, widmen will. Da kommen Sie nur her, die spielt die gute Fatime gewiss gleich vom Blatte herunter.

Frau N. Fatimchen, ziere Dich nicht mehr. Spiele doch die Hugenotten von Thalberg. O, die sind schön!

Das. Ach ja, die habe ich ohnedies seit Thalberg nicht wieder gehört.

Tante (zu Das). Lassen Sie die von Ihren Töchtern nicht auch spielen? O, der schöne Choral! Da gehen mir gleich die Augen über. Das liebe Kind nimmt ihn nur immer so schnell, weil sie die Finger nicht erhalten kann.

Frau N. Hier sind sie. Wenden Sie gefälligst um, Herr Das. Sie sind ein so berühmter Lehrer, dass Sie ihr vielleicht was dabei sagen *) können.

Das. Ich störe nicht gern den Fluss des Spiels. — Aber umwenden will ich (krampfhaft zuckend).

(Fatimchen ruschelt, faselt, jedoch keck und nicht ohne Befähigung — aber ohne Anschlag — ohne Applicatur — ohne Ton — ohne Tact mit aufgehobenem Pedal die beiden ersten Seiten auf so sinnlose und undeutliche Weise herunter, dass Das zu der verzweifelten unterbrechenden Bemerkung gezwungen wird: „Sie möchten wohl die Tempi's etwas ruhiger nehmen!“ — Fatime, verwundert und sich rückwärts lehnend, hört auf zu spielen, und sieht Mama spöttisch an.)

---

*) Ich sollte gar nichts sagen — blos bewundern.

Tante. Das ist ja eben die Fertigkeit, — und dazu nun die feurige Jugend und der natürliche Ausdruck?

Fatime. Mein Lehrer lässt mich immer so spielen. Dadurch habe ich ja eben „so viel vom Blatt spielen lernen?“ —

Das. Studiren Sie dann die Stücke nicht?

Fatime. Seit vier Jahren spiele ich blos vom Blatt, damit ich überall fortkommen kann in den musikalischen Kränzchen. Das ist der Mamma das Liebste.

Das. Spielen Sie gar keine Tonleitern und Etuden? — Machen Sie gar keine mechanischen Studien?

Tante. Seit vier Jahren nicht mehr. Meine Schwester meinte, es hielte zu sehr auf, und wäre zu pedantisch. Das hat der Lehrer auch eingesehen, und da soll sie die schönen Concertstücke von Döhler, Liszt, Dreyschock, Willmer's und Thalberg alle kennen lernen und sich dabei in der Fertigkeit üben. Den Thalberg hat sie schon durch — und *Pompa di Festa* von Willmer's haben wir eben von Leipzig verschrieben.

Das. Sie sind sehr fleissig, — nur freilich etwas zu hitzig.

Das wollte das Gespräch weiter fortsetzen, um diesem unglückseligen Umwendegeschäft zu entgehen. Aber —

Frau N. (fällt ein). Mein Kind, fange noch einmal von vorn an, — und nun wollen wir die ganzen Hugenotten geniessen. — Herr Das hört so etwas sehr gern.

(Fatime thut es, und faselt das ganze Potpourri herunter, jedoch mit kecker Zuversicht zur grössten Verzweiflung des Das. Das wird bei dem Choral von der Tante auf die Achseln geklopft unter heimlichem Zuflüstern.)

Tante: Ist das nicht rührend? nur etwas zu geschwind! — Da werden Sie mir recht geben. — Aber die Fertigkeit! Hat das Kind nicht viel Talent? — Das hören Sie gleich! —

„Was hat aber Das gesagt nach vollendeter Leistung?“ — Er verbeugte sich stumm und was er gesagt zu sich, bleibt ein ewiges Geheimniss — er hat nur gefühlt.

(Es geht zu Tische. Alle, die bei Frau N. auf dem verstimmten Flügel, der übrigens $1\frac{1}{2}$ Ton zu tief steht, sich von der Tochter des Hauses vorspielen lassen, werden zu Tische behalten, und — gut tractirt. Auch der Wein ist rein — nur der Flügel nicht. — Alsbald erscheint der Lehrer Schwach, triumphirend über bald vollendete Geburtstagsbravour, und wird mir vorgestellt. Fatime raunt ihm kichernd ins Ohr: „ich habe die Hugenotten gespielt, es ging gut, von der Leber weg.“ — Schwach schmunzelt. — Wir konnten unbelauscht am Ende der Tafel sprechen.)

Das. Das Fräulein hat Talent, Herr Schwach.

Schwach (fällt plötzlich ein). Das wollt' ich meinen.

Das. Wie kommt es, Herr Schwach, dass das Fräulein nicht ernste Studien mit ihrem Spiel verbindet?

Schwach. Oho! Ich habe ihr früher die Uebungsstücke von A. E. Müller, auch instructive Etuden von Czerny und einige Tonleitern spielen lassen. Aber das Kind war so flüchtig und hielt nicht aus — es begriff Alles gleich. Und die Mamma wollte auch bald nach Anfang moderne Stücke zu den Geburts- und Namenstagen u. s. w. hören — und so mussten wir uns schon daran machen. — Aber es hat auch gute Früchte getragen! Das hören Sie gleich, — nicht wahr? —

Das. Konnten Sie denn Frau N. nicht mit Festigkeit und Entschiedenheit auf den richtigen Standpunkt stellen? — die Mechanik weiter ausbilden, und ein sorgfältiges, wenigstens mechanisches Einstudiren mit dem Blattspiel abwechselnd zu verbinden suchen? Das Fräulein, abgesehen von allen übrigen Verirrungen, hat ja noch gar keinen Ton auf dem Pianoforte! —

Schwach. Deswegen ist ja „das Pedal" da und wenn sie älter wird, wird sie schon stärker schlagen lernen — sie ist jetzt nur noch etwas zu schwächlich. — Und sie soll ja auch nicht öffentlich spielen für's Geld — blos für die Gesellschaft und weil es Mode ist. — Ja, mein Herr, wenn ich da immer wollte mit Tonleitern und Uebungen kommen, — da würde ich nicht viele Stunden in der Stadt haben. — Ich habe Frau und Kinder zu ernähren, und mein alter Vater, der gewesene Organist, der mich zugegestutzt, (ich weiss es ihm heute noch Dank) ist auch noch bei mir. — Das können Sie wohl machen bei ihren Kindern! — Und — „welche Zeit nimmt das Einstudiren weg?" —

Die Tafel wird aufgehoben, die Gesellschaft geht aus einander und sagt: „schöne gute Nacht."

Fatime (schnippisch zu Das). Ihre Emma soll ja auch recht fertig spielen? Nicht wahr, sie hat aber nicht so viel Talent, wie Ihre älteste Tochter? —

Das. So? — Wer hat Ihnen das gesagt? —

Kapitel 4.

Geheimnisse.

Eine Vorlesung über Clavierstudium, gehalten vor einem Kreis clavierspielender Damen.

Meine Damen!

Wir machen heute einen kleinen Abschnitt in unseren musikalischen Bestrebungen, weil ich mit meiner Tochter auf einige Wochen verreise. Wenn wir zurückgekehrt, so schenken Sie diesen Zusammenkünften von Neuem Ihre Theilnahme und Ihr Wohlwollen. Machen wir alsdann wieder zusammen Musik — freundlich und freundschaftlich; besprechen auch zu Zeiten einiges dahin Gehörige. Ihre Freundinnen sollen uns auch dazu willkommen sein, doch nur die, welche sich wahrhaft interessiren für edles, wenn schon harmloses musikalisches Wirken, auch ohne Virtuosität. Also schliessen wir aus unserem Kreise jede hämische Kritik und die blosse Neugier aus: wir brauchen wohl Violine und Cello zum Accompagnement, aber nicht zwei so feindliche Mächte.

Heute eine Frage in Beziehung auf's Clavierspiel, zu deren theilweiser Beantwortung Sie mir einige Aufmerksamkeit schenken möchten. Seien Sie überzeugt, dass ich immer nur über Gegenstände sprechen werde, deren in den dicksten Clavierschulen nicht einmal Erwähnung geschieht.

Frage: „Wie kommt es, dass unsere jungen gebildeten Damen, mit Talent, Fleiss, gutem Willen und nöthigen Hilfsmitteln hinlänglich ausgestattet, in Hinsicht ihrer Fortschritte und Leistungen im Clavierspiel meist unzufrieden sind? —

Unsere Erziehung ist eine so sorgfältige, auf alle Zweige des Wissens sich erstreckende. Daher steht auch die innere, geistige musikalische Ausbildung, genährt durch Jahre lang fortgesetztes Hören guter Musik und zum Theil virtuoser Leistungen und eine daraus hervorgegangene Selbstkritik in keinem Verhältniss zu der erworbenen Technik und rein mechanischen Fertigkeit, welche doch einmal zu einer correcten und erfreulichen Darstellung eines Musikstücks nöthig sind; abgesehen, dass vorzutragende Compositionen nie die erworbene Mechanik ganz in Anspruch nehmen dürfen, wenn nicht durch den Kampf mit mechanischen Schwierigkeiten Befangenheit, Verzagtheit, ängstliche Hast — die Stelle der Keckheit, des Vertrauens zu

sich und der musikalischen Beherrschung einnehmen sollen. — Nun, das ist Sache des Lehrers, der Etuden wählen muss zur Förderung der Technik — aber nur solche Musikstücke, die unter den mechanischen Kräften des Schülers stehen, damit er auf einen feinen und gewählten Vortrag, ohne Störung und unter lebhafter Theilnahme des Schülers, unbeirrt hinwirken könne. — Warum reicht denn nun aber diese Technik in der Regel nicht aus?

1) Weil wir zu spät damit anfangen. — Um die Fortschritte in der Fertigkeit und die Beugsamkeit der Finger und Gelenke zu erlangen, welche ein Kind im sechsten oder siebenten Jahre bei einem geschickten Lehrer in vier Stunden erringt — dazu brauchen 10 — 14jährige Finger schon 15—20 Stunden und oft viel mehr, je nach dem Bau der Hände u. s. f. — Nebenbei sei erwähnt, dass überhaupt auch aus vielen anderen Gründen das rein Mechanische zum grössten Theil abgemacht, wenigstens ein vollständig guter Grund dazu gelegt werden soll — im Murmelthierzustande des Menschen, nicht aber auf geisttödtende Weise in den Jahren des Bewusstseins, wo unsere Damen von musikalischer Darstellung, Zartheit und Innigkeit der Empfindung, Poesie, Begeisterung im Spiel sprechen und im Besitz unserer classischen Claviermusik und unsterblichen Meisterwerke sprechen müssen, geführt durch geistreiche und nach dem Höchsten strebende Lehrer und Freunde. — Sie erwidern: „woher sollen in so jungen Jahren, wenn auch wirklich Ihr Brief über Elementarunterricht gläubige Seelen und Lehrer finden sollte, ausdauernde Lust und Verstand herkommen, um zum Theil so strenge Uebungen, wenn auch nach Ihrer interessanten Weise fortgesetzt, zu spielen?“ — Meine Damen: blos aus Gewöhnung sollen Sie es, wenn nur irgend etwas später nach dem Anfang Talent, oder richtiger musikalischer Instinkt bemerkbar wird. Ausdauernde Lust wäre ja unnatürlich, und wo sie stattfände, würde besonders Eitelkeit die Triebfeder sein, die selten gesunde Früchte trägt. Fragen Sie, ob unsere grossen Gelehrten und Künstler immer gern in die Schule gegangen sind, ob sie sich nicht auf die Ferien gefreuet haben? — Die curiose europäische Frage sei hiermit beantwortet: „Spielen Ihre Töchter gern?“ Grosser Gott! wenn sie erst spielen können, und namentlich ohne grosse Anstrengung, theils vom Blatt, leichte und graziöse Salonstücke und wohl auch Leichteres von Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Hummel, Moscheles u. A., oder schwierigere Stücke vollkommen mit musikalischem Bewusstsein beherrschen — o ja, da spielen sie sehr oft — sehr gern und mit Begeisterung!

2) Und wenn nun auch die Kinder bisweilen im sechsten Jahre anfangen: so werden Sie mir Recht geben, wenn Sie sich ein Bischen umsehen wollen, dass in meinem Briefe über Elementar-Unterricht mit Recht geschrieben steht, wie folgt:

„*Das.* Aber, lieber Herr Du, wie haben Sie es denn eigentlich angefangen, um dem Suschen das Clavierspiel so ganz zu verleiden? — Und wie konnte es denn in den drei Jahren, wo Sie ihr Unterricht gaben, so zu gar Nichts kommen?

Du. Erst habe ich ihr die Tasten gelehrt — das hielt schon schwer; dann habe ich ihr die Discantnoten gelehrt — das hielt noch schwerer; dann habe ich ihr die Bassnoten gelehrt — das hielt am allerschwersten; dann nahm ich mit ihr die kleinen Lieblingsstückchen vor, welche sie baldigst den Eltern vorspielen sollte — da hat sie fortwährend die Bassnoten mit den Discantnoten verwechselt, hielt keinen Tact, nahm immer falsche Finger und lernte nichts; dann habe ich's mit Strenge versucht — da weinte sie; dann habe ich's mit Güte versucht — da weinte sie auch; dann hörte ich mit dem ganzen Clavierunterricht auf — da hat sie mich um Gotteswillen gebeten, nicht wieder mit ihr anzufangen. — Das ist der Standpunkt, auf dem wir uns jetzt befinden.

Das. Das hätten Sie, lieber Herr Du, gescheidter anfangen können. Wie kann denn ein Kind eine Leiter hinaufsteigen, bei der die untersten und auch noch manche andere Sprossen fehlen? — Die Natur macht keinen Sprung, am allerwenigsten bei Kindern.

Du. Ist sie denn nicht von unten hinaufgestiegen?

Das. Nun! — wenigstens ist sie oben nicht angekommen.“ —

Lassen wir das arme Suschen, meine Damen: wir wollen suchen oben anzukommen, da Sie sich besserer und gescheidterer Lehrer zu erfreuen haben. Aber ich führe nur noch scherzhafter Weise die in meinem langen Clavierleben so oft gehörten Worte an: „Zu Anfange sind ein schlechtes Clavier, mit dünnen Beinen und klappernder Bronzeverzierung, das vierzig Jahr alt ist und das alle Jahre pünktlich einmal gestimmt wird, und der wohlfeilste Lehrer eben gerade hinreichend!? Wenn die Kinder aber hübsch spielen können, schaffen wir sogleich ein besseres Clavier und einen besseren Lehrer an!“ — Ja, aber das sogleich kann ja nicht kommen, und endlich — haben die begabtesten Kinder in den Augen der Eltern natürlich plötzlich kein Talent wie keine Lust mehr, und hören auf, bis sie es in späteren Jahren schmerzlich bereuen. Die Eltern trösten sich aber, und das alte Clavier wird nun gar nicht mehr gestimmt! — Doch, wie gesagt, dies steht ohne alle Beziehung zu Ihren Lehrern, die ich persönlich so hoch schätze, und die auf spielbaren Clavieren unterrichten.

3) Zürnen Sie mir nicht: Sie benutzen die Minuten nicht genug. — Wenn die übrige wissenschaftliche Ausbildung so viel Zeit in unserer Erziehung beansprucht — wenn unsere Freundinnen uns so manches Stündchen kosten — ach! und die Bälle und Diners ganze Tage verzehren: so

müssen wir geizen mit den übrigbleibenden Minuten. — Geschwind zum Clavier! in zehn Minuten brauch' ich erst zu Tische zu sitzen: zwei Tonleitern, zwei Fünffingerübungen, zwei schwere Passagen aus dem zu erlernenden Tonstück und eine selbsterfundene Uebung auf der Unter- und Oberdominante sind noch schnell abgemacht — und nun schmeckt der Braten um desto besser! — — Meine liebe Agnes, wir mögen noch so lange von dem ungeheuern Schnee sprechen, er schmilzt deswegen doch nicht. Wie gefällt dir die Passage, die ich dir eben vorspielen werde? Sie ist aus einem wunderschönen Notturno von Chopin und so schwer, dass ich sie funfzigmal mehr üben muss als die anderen, sonst bleibe ich immer und immer an dieser Stelle stecken und kann endlich Niemand das Notturno fertig vorspielen. Nicht wahr, aber sie ist fein, elegant und originell? Man hat doch etwas davon, wenn man sie überwunden hat. — Sie gefällt dir wohl immer mehr, je öfter ich sie spiele? — mir auch. — Wir sind eingeladen, die Mutter hat noch Manches zu bestellen und zu ordnen — es dauert wohl noch zehn Minuten, ehe wir fortgehen. Geschwind zum Clavier, obgleich in beängstigender Toilette — man muss Alles probiren! — Heute Abend muss ich drei Stunden ohne Musik zubringen — zum Ersatz beschäftige ich jetzt noch zehn Minuten lang den unfolgsamen vierten Finger mit der trockensten, aber zweckmässigsten Uebung, er hat mir durch seine Störrigkeit und Schwächlichkeit schon manche Passage und Tonleiter krank gemacht. — *Bon!* nun kann ich die engen Handschuhe immer noch anziehen, wenn auch der Handschuh für die linke Hand erst unterwegs angelegt werden könnte! — Was meinen Sie, wie viele Stunden machen wohl diese Minuten in einem Jahre aus? — Ich höre Sie sprechen; wozu ängstlich diese Minuten zusammensuchen, wie die Stecknadeln? Wir haben täglich eine Stunde und mehr noch Zeit zum Ueben, wenn wir nicht abgehalten sind! „Ja, das ist's eben: wenn wir nicht abgehalten sind!" Ich verrathe Ihnen hierbei von Herzen gern einige meiner Virtuosengeheimnisse. Das erste ist:

„Wenn man es im Clavierspiel — in jeder Kunst — zu etwas Tüchtigem bringen will, so muss man täglich wenigstens Etwas in der Technik dazu thun. Krankheiten und anderes Unvermeidliche rauben immer noch genug Tage."

Zweites Geheimniss:

„Man übe immer mit frischen Kräften, das bringt zehnfache Erfolge."

Findet nicht oft Ihre Uebungszeit statt, wenn Sie schon 5—6 Stunden im Wissenschaftlichen und in den Sprachen thätig gewesen sind? — Haben Sie da die nöthige Lust und Kraft, mit Ausdauer eine Stunde und noch länger mit vollem Bewusstsein zweckmässige Studien zu machen, Ihre Musikstücke so besonnen zu studiren, als es Ihnen Ihr Lehrer angedeutet? — Und ist

der Geist abgespannt und die Hand mit den Fingern vom Schreiben ermüdet und steif, helfen da nicht zu leicht der Arm und Ellenbogen nach, was nachtheiliger ist als gar nicht üben? — Aber meine Damen, des Tags mehrmals zehn Minuten *richtig üben*, dazu sind in der Regel die Kräfte frisch genug und Ausdauer ist auch dazu da, und — muss nun die sogenannte Uebungsstunde ausfallen, nicht wahr, so haben Sie doch *Etwas* gethan früh bei dem Kaffee, oder Mittags vor dem Braten, oder Nachmittags vor der englischen Stunde? Also bitte: „*lassen Sie mir meine Minuten!*"

4) Noch ein Geheimniss:

Man übe oft und meist langsam und „*ohne Pedalgebrauch*" — nicht nur kleinere und grössere Etuden — selbst die Tonstücke. Dadurch entsteht *gesundes Spiel*, die Grundlage eines *schönen Spiels*. — Thun Sie das, meine Damen, wenn nicht der Lehrer, der Vater oder die Mutter persönlich darüber wachen? — Sagen Sie immerhin: „Nein"; es hört's hier Niemand.

5) Bewegen Sie sich auch oft genug in freier, gesunder Luft? — Viel Bewegung in jeder Witterung, das macht kräftige, ausdauernde Clavierfinger — nicht die Stubenluft, die macht krankes, gereiztes, überspanntes, gebrechliches Spiel. Ach! und gesunde, starke Finger braucht unser jetziges Clavierspiel mit der gesteigerten Technik auf unseren schwer sich spielenden Instrumenten gar zu sehr. Also, ich bitte hierbei nochmals „die Minuten" — das Spazierengehen nimmt ja schon Stunden in Anspruch.

6) Angestrengte und anstrengende weibliche Arbeiten und Zeichnen oder Malen vertragen sich schlechterdings nicht mit einem *ernstlichen* praktischen Clavierspiel, schon weil beide Beschäftigungen nicht nur viel Zeit in Anspruch nehmen, sondern auch den Fingern die nöthige lockere Geschmeidigkeit und Gewandtheit rauben; und erstere — die weiblichen Arbeiten, namentlich das Stricken — nach den neuesten Erfahrungen einen *unnatürlichen Nervenreiz* erzeugen, der gesunden Fortschritten nicht günstig ist. Ich habe in meinem langen Clavierwirken wenigstens nie etwas Erkleckliches ausrichten können bei strickenden, häkelnden und stickenden Damen. — Meine Freundinnen, die Sie in günstigen Verhältnissen geboren und von theuern Eltern anspruchslos und doch so fein erzogen sind, lassen Sie den blutarmen Mädchen aus dem Gebirge, die ihre geistige Begabung unter den Scheffel stellen *müssen*, den geringen Verdienst, einen Kragen zum Geburtstag Ihrer Mama oder Tante zu sticken. Ich versichere Sie, Tante und Mama — wenn Sie sie dafür überraschen mit einer gelungenen Clavierleistung — werden es schon so ansehen, als hätten Sie ihn mit Tage und Nächte lang gebeugtem Körper und angestrengtester Sehkraft *selbst* verfertigt. — Und nun noch die Malerkunst?! — Malerei und Musik,

theoretisch so innig verwandt, vertragen sich in praktischer Ausführung gar nicht, wenn Sie es ernstlich mit ihnen meinen. Sie sagen: die Maler spielen ja sehr oft Guitarre und Flöte! — Nun ja, diese beiden Instrumente cedire ich Ihnen. Auf diesem Standpunkt soll aber auch Ihr Clavierspiel nicht stehen, wenn ich auch nur die Dilettanten im Auge habe. Jene Instrumente begleiten die Maler mit einigen süssen Melodien vergnüglicher Weise auf die Berge und in die Wälder: — Ihr Clavierspiel soll Sie durch's veredelte Leben begleiten im Hochgenuss edler Meisterwerke. Zersplittern Sie also Ihre schönen Kräfte nicht gar zu sehr. Ueberlassen Sie diese Kunst Ihren Freundinnen, die kein Talent oder keine Gelegenheit zur Erlernung der Musik haben. Mehrere Künste zugleich auszuüben, lässt nun einmal unsere kurze Lebensspanne nicht zu. — Zehnerlei in äusserster Mittelmässigkeit treiben — was frommt es der feineren Ausbildung — der Zukunft — dem inneren Glück und der Humanität? — Und wenn Sie etwas malen, was zur Noth einer Rosenknospe ähnlich sieht, was frommt es, wenn wir so viele wirkliche Rosenknospen zu bewundern haben? —

7) Meine Damen, erschrecken Sie nicht, ich warne Sie, mit wenig Ausnahmen, vor der sogenannten classischen, gewichtigen Musik, namentlich vor Beethoven, wenn Sie daraus Aplomb, Leichtigkeit, Fertigkeit, Elasticität, Grazie des Spiels, Feinheit, schönen Anschlag, erst oder nur erlernen wollen. Die muss man spielen, wenn man sich jene glänzenden Eigenschaften bis zu einem gewissen Grade bereits erworben hat durch rein claviermässige Studien und Tonstücke. — Noch viel thörichter und unpraktischer ist es, wenn Eltern (vielleicht Virtuosen, denen keine Erinnerung ihrer Jugend mehr übrig geblieben) die verkehrte Ansicht haben, ihre Kinder sollten vom ersten Anfang an nur gute und classische Musik spielen und üben, damit ihre Ohren nicht durch Quintengänge und fade, nichtssagende Fingerübungen und leicht fassliche und italienische Melodien Schaden litten, und sie selber verdorben würden an Leib und Seele. Mein Gott! was haben meine Töchter und viele andere, die ich zu Virtuosen erzogen, nicht Alles gespielt und studirt von rein claviermässigen Stücken, als von Hünten, Czerny, Burgmüller, Kalkbrenner, A. und J. Schmitt, Herz und vielen Anderen! Wer setzt jetzt an ihrer musikalischen Bildung, an ihrem gesunden Sinn und ihrer Liebe für classische Musik etwas aus? Welche Wege hat ein Kind durchzumachen, ehe es bei den Etuden von Cramer, Moscheles, Chopin, ehe es bei dem temperirten Clavier von Bach ankommt, ehe es nur die *Sonate pathétique* von Beethoven studiren soll und kann? Man fasele nicht und spreche nicht ab in eitler Selbstverblendung — ganz im Geist der Zeit — ohne gemachte Erfahrung von seinem schiefen Standpunkt aus über das, was Andere viele Jahre lang mit Beruf und Ge-

schick erfolgreich ausgeübt und geprüft haben. — Musikalisch kann man auf obige Weise machen — aber nur holperige und schwerfällige Clavierstümper — keine feinen Künstler, welche jene classische Musik doch nur zu würdiger und edler Darstellung bringen können. Ich wünsche, dass meine Töchter meinen durchdachten und auf vieljährige Erfahrung gestützten Unterricht nie vergessen mögen, um, in dankbarer Erinnerung an ihren Vater und Lehrer, ihren Schülern das zu vergelten, was sie ihm schulden. — — — Aber eben sehe ich unter meinen Zuhörern mehrere angehende Sängerinnen, und denen gegenüber sei mir noch ein Wort gestattet. — So lange viele unserer deutschen Gesangscomponisten es unter ihrer Würde halten, den Gesang in den alten italienischen Meisterwerken und bei tüchtigen Gesangslehrern zu studiren, wie Gluck, Naumann, Hasse, Händel, Haydn, Mozart, Salieri, Winter u. A. gethan; so nehmen Sie sich und Ihre zarte und so leicht zu vernichtende Stimme in Acht und lassen Sie sich nicht bestechen durch geistreiche Auffassung und sonst gute Musik, denn der Verlust Ihrer Stimme folgt solchen deutschen Gesangsquälereien auf dem Fusse nach, wie Sie an allen unseren Theatern zur Genüge ersehen — ja selbst bei unzähligen deutschen Liedern und Gesängen selbst erfahren können. Tragen Sie das, was ich eben den Clavierspielern zugerufen, auf Ihren Gesang über, und wählen Sie, wie jene das Claviermässige — zu Ihren Gesangsstudien nur rein Gesangsmässiges unter Leitung sehr besonnener und unterrichteter Lehrer — nicht moderner Stimmenbrecher, welche schreien lassen, „damit die Stimme herauskommen soll.“ Und wenn nun Ihre Technik gut und schön, Ihr Ansatz fest und eine gewisse Gesangsgeschicklichkeit ausgebildet ist, dann versuchen Sie beispielsweise einige Stücke solcher geistreichen aber ungeschickten Gesangscomponisten, die oft in jeder Zeile Sünden begehen gegen richtige Darstellung, Athemnehmen, Ansatz, Stimmenlage, Aussprache und hundert andere Dinge.

Sehen Sie um sich: wer singt denn solche sogenannte classische Musiklieder? Sängerinnen, die gar nicht wissen, was singen heisst, auch dafür gar keinen Sinn haben und vermöge ihrer Ausbildung haben können, oder solche, die keine Stimme mehr haben und die in Folge dessen Alles singen, oder vielmehr declamiren, weil sie Nichts singen können. — Singen Sie selbst, um nur zwei der vorzüglichsten Liedercomponisten zu nennen, die bei fortgesetztem Umgang mit gesangsverständigen Meistern in Wien und Italien sich aufrichtig bestrebt haben, singbare und zugleich geistreiche, meisterliche Lieder zu componiren; — singen Sie nicht viele und zu oft mehrere der übrigens reizenden Gesänge von Fr. Schubert und Mendelssohn. Die deutsche Sprache und der syllabische Gesang mit oft schwerfälliger Melodie absorbiren viel Stimme und führen leicht zu vielen Uebelständen und

falschen Manieren. Denken Sie an die Lind, mit welcher strengen Auswahl sie in ihren Concerten Lieder von Schubert, Mendelssohn, Schumann u. A. vortrug. Darum gelang es ihr, auch mit kleinen, kurzen Liedern grosse Erfolge zu erzielen.

Zur Sache! Endlich

8) Noch ein Virtuosengeheimniss, was schwer in die Wagschale fällt: „Unsere Finger müssen wir, besonders wenn wir nicht frühzeitig und gut unterrichtet werden, vielfach und bei jeder schicklichen Gelegenheit zu bewegen suchen, besonders auf harte Gegenstände ganz locker fallen lassen, so dass dabei die Hand in gestreckter Richtung auf irgend etwas Festem aufliegt."

Das muss man sich angewöhnen, so dass man gar nichts mehr davon weiss; also, z. B. bei dem Lesen, bei dem Thee, bei dem Zuhören die Hand auf den Tisch legen und die Finger einzeln und unabhängig von dem Handgelenk heben und fallen lassen, besonders oft die kraftlosen 4. und 5., welche hundert Mal mehr Uebung brauchen als die anderen, wenn eine Gleichheit in den Tonleitern u. s. w. erreicht werden soll. — Auf dem Tische ist es auffallend? — Gut! so thun Sie es auf dem Schoosse, oder eine Hand in die andere gelegt. — Auf dem Rücken Anderer zu fingern und zu spannen ist gerade nicht nöthig — oft nicht thunlich. Das vergab man nur dem emsigen, originellen Virtuosen Adolf Henselt, der jetzt in Petersburg immer noch in Gesellschaften auf diese Weise in Fingerbewegungsangelegenheiten plötzlich zudringlich werden soll — der sonst so bescheidene, liebenswürdige Künstler!

Nun haben Sie auch den Grund, warum ich die unzählige Male aufgeworfene Frage nicht beantworten kann: „Wie viel üben Ihre Töchter?" — Die Fingerbewegungen und die bewussten zehn Minuten kann ich nicht zusammenrechnen. — Aber dass Sie weniger Stunden des Tags darauf verwenden, als viele Tausende, die nichts lernen, ist gewiss, denn Sie üben und übten nie falsch — sondern immer richtig und fördernd.

Noch etwas: mir hat eine hochverehrte Frau in Wien, nachdem mein spähender Kennerblick zu meiner Freude in Theezirkeln viele sich bewegende Finger, als Folge meines dort gegebenen Unterrichts, bemerkte, ins Ohr geraunt: „Aber lieber Herr Wieck, meine Amalie soll ja keine Virtuosin werden, sie soll nur mehrere, nicht zu schwere Sonaten von Beethoven correct und gut vortragen und hübsch vom Blatte spielen lernen!" Meine Damen, weiter will ich ja auch nichts bezwecken! — Zur feinen und schönen Virtuosität muss sich noch viel mehr vereinigen und namentlich die ganze Erziehung von frühester Jugend an darauf angelegt sein. Wäre das

nicht, so würde besonders Deutschland, den Talenten nach, jährlich Tausende von Virtuosinnen abliefern können. —

Das war Ihnen heute zu lang? — ich bitte um Verzeihung. Mein guter Wille, Ihnen nützlich sein zu können, mag mich entschuldigen, wenn ich ein so grosses und reiches Material nicht in wenigen Worten bewältigen konnte — erschöpft habe ich's ja doch immer noch nicht. —

Kapitel 5.

Opernwirthschaft.

Es ist ein Fehler im Schöpfungsplan,
Dass man viele deutsche Opern nicht singen kann.

Also die Herren deutschen Operncomponisten schimpfen auf die fade, geistlose, oberflächliche italienische Musik — auf Rossini, Bellini, Donizetti? Sie schreien Ach und Weh über die verdorbene Menschheit, die ihre grundgelehrten Opern nicht hören will? — über die Sänger, die ihre tiefsinnige Musik nicht singen wollen? über die schlechten Theaterdirectoren, die die classische deutsche Musik nach der zweiten oder dritten leeren Aufführung zurücklegen, d. h. gründlich begraben? — Ja, es ist hart: die „Regimentstochter", die „Somnambula" laufen nun schon seit Jahrzehnten in den fünf Welttheilen herum, und wenn man nun denken sollte, das letzte Stündlein dieser oberflächlichen, — wenn auch frischen und melodienreichen — Musik — hätte endlich geschlagen, so kommt so eine schwedische, leichtfertige — wenn auch sehr musikalische — Lind und Henriette Sontag nach 20jähriger Pause, und singen — ach, und singen: die Marie, die Amine, die Lucia, die Susanne u. a. — Meine Herren, mit dem Rümpfen und Schimpfen allein ist es hier denn nun doch nicht abgethan; Sie combiniren, philosophiren, studiren und contrapunctiren so viel bei Ihrer Musik! Warum, wenn Sie glücklichen Erfolg Ihrer Oper wünschen, denken Sie denn nicht einmal auch billiger Weise nach, dass doch obige Erscheinung seine guten Gründe haben müsse? — Ich will einige berühren.

Zuvörderst erlaube ich mir die bescheidene Bemerkung, dass die Herren Opern- und Gesangscomponisten, mit einigen Ausnahmen, zu wenig — namentlich vom Solo-Gesang, verstehen, und dass man, so lange als sie nicht die Singkunst studiren, wie Rossini, Bellini, Donizetti, Haydn (dessen Lehrer Porpora war), Mozart, Winter, Gluck, Weigl u. A. gethan, eigentlich nur tauben Ohren

predigt. Es sei mir hierbei erlaubt, beispielsweise einige unserer noch lebenden Kapellmeister, die zu den Ausnahmen gehören, mit Anerkennung zu nennen. Es sind die Herren Kücken in allen seinen Compositionen, Reissiger desgleichen, und besonders zuletzt in seinem herrlichen Oratorium „David", Spohr, (in Jessonda und auch anderwärts) und Meyerbeer. Wenn Letzterer in seinen neuesten Opern die Kunst eines feinen und schulgerechten Gesanges einigemal aus den Augen setzt, so hat er zu viel Rücksicht auf Instrumentaleffecte und auf bekannte „seltsam und falsch" geleitete Sängerinnen genommen. Viele Andere aber haben ihr Gefühl und Gehör nicht ausgebildet für Klangschönheit, schönen Ton, schwunghafte fliessende Melodien, geschickte, der Sängerin in der Stimme liegende Coloraturen, für sorgfältige Unterlegung des Textes mit Rücksicht auf die Vocale und die Aussprache überhaupt. Mit einem Worte: sie schreiben Musik, und gebrauchen dazu menschliche Stimmen, so wie sie Clarinetten, Flöten und Fagotts gebrauchen; vergessen, wie Mozart, Beethoven, Haydn u. A. schon in ihren Instrumentalstücken für die schönste Klanglage der Blasinstrumente besorgt sind. — Sie meinen genug zu wissen, wenn sie den Umfang der Stimmen kennen, und fahren nun darin herum, wie es ihnen eben einfällt, und ihre sogenannte charakteristische Musik auf ihrem Standpunkt es mit sich bringt, ohne Bedacht zu nehmen auf die jetzige höhere Stimmung, auf die Stimmenregister, auf Athemholen, auf den Kampf der Sänger mit ihren ungeschickten Tonfällen, auf die Aussprache, besonders des Deutschen, das ja mit seinen 20 Vocalen und aufgehäuften, Stimme raubenden und zerstörenden Consonanten zehnfache Schwierigkeiten vor der italienischen Sprache hat. — Wie können Sie denn unter solchen Umständen verlangen, dass eine gebildete, schön geschulte, frische Sängerin, die ihre Stimme nicht, wie fast durchgängig wegen der vielen deutschen Opernmusik der Fall ist, nach zwei bis drei Jahren verlieren, und in Frage stellen will, Ihre Opern gern und wiederholt singen soll, Opern, worin sie sich nicht wohl fühlen kann, wo sie sich mit aufgehäuften Schwierigkeiten aller Art und mit der Aussprache oft in der höchsten Sopranlage und dann wieder in der tiefsten Lage (— auf jede Note eine Sylbe —) herumschlagen muss. Sie kann ja keinen Effect machen, als den sehr zweifelhaften, wenn sie schreit, die Augen verdreht, mit den Händen ringt (nach bessern Melodien?) — und ihre Stimme übernimmt, während ihr die stete Schönheit des Tones zur Pflicht gemacht ist? — Aber dieser schmerzliche Kampf berührt Sie ja nicht, wenn nur die Noten herauskommen, und Ihre (oft widerlich) aufgehäuften Harmoniefolgen, Ihre pikanten Modulationen, enharmonischen Verwechselungen, contrapunctischen Wendungen mit der übermässigsten Instrumentation zu Gehör kommen. — Sie, meine Herren, wollen gefallen und Effect machen,

aber die armen Sänger und Sängerinnen sollen allen irdischen Gelüsten entsagen, und sich ohne Weiteres in christlicher Demuth Ihrer gelehrten Musik opfern, sie anbeten und anstaunen, und glauben, dass sie blos gelegentlich Mittel sind, und Sie — der grosse Zweck. Ja, freilich hört man auch sagen: „meine Oper würde viel mehr gefallen haben, wenn die Sänger nicht so mittelmässig gesungen, mehr Feuer und Begeisterung, und mehr Stimme hätten." — Das zeigt eben Ihre Unkenntniss des Gesanges und Ihr mangelndes Gefühl dafür! — Sie suchen in weiter Ferne, was Sie mit Händen greifen konnten!

Wenn Sie bedächten und wüssten, welche Eigenschaften, welche Kräfte und Aufopferungen, welcher Fleiss, welche Zeit und Gelegenheit sich vereinigen müssen, um eine Stimme richtig und schön zu bilden, und zu erhalten, so würden Sie gewissenhafter schreiben, und mit dem Sänger Hand in Hand gehen lernen. — Eine Sängerin ist Virtuosin, will gefallen, so gut wie Sie, will nicht untergehen in Ihrer Musik oder sich in einigen Abenden opfern, wohl wissend, dass eine gebrochene Stimme nicht wieder herzustellen, und ihr ein neues Blatt einzulegen ist, wie der Bläser bei der Clarinette in Anwendung bringt. — Studiren Sie nur die Somnambula und den Tell, und lernen Sie daraus, was es heissen will: „für Stimmen schreiben;" aber nehmen Sie einen tüchtigen Gesangskundigen dazu, sonst möchten Sie viele Dinge übersehen, die Sie wissen müssen. Doch das ist eben Ihrer Gelehrsamkeit und Ihrem Egoismus ein Gräuel! — Hätte Haydn nicht aus italienischen Partituren den Gesang studirt, er hätte „eine Schöpfung" nicht schreiben können, Winter kein „Opferfest", Mozart keinen „Figaro" etc. Glauben Sie denn, dass

„O Ocean, Du Ungeheuer"

eine schöne Arie ist? Ein geistreiches Musikstück ist's, aber kein Gesangsstück. — Meinen Sie denn nicht, dass eine gute Sängerin, die ausgebildetes Gefühl für Klangschönheit hat, die Clavierpassagen und einiges Andere aus der übrigens schönen Arie:

„Wie nahte mir der Schlummer"

zu entfernen wünschte? Glauben Sie denn, dass Vieles im Oberon dem sich abplagenden Tenoristen Vergnügen macht, und dem unbefangenen Sinn für schönen Gesang Genuss gewährt?

Ich habe absichtlich einen der geistreichsten und befähigtsten Meister, Carl Maria von Weber, genannt, der, abgesehen von seiner originellen Musik, einen „wunderbaren Gesangsinstinkt" beurkundete in vielen Liedern, Cavatinen, Arien etc., die geschickte Sänger lange noch fortsingen werden, wenn ihre declamatorische Gesangsmusik, ich könnte wohl sagen — Gesangsquälerei, längst begraben ist. Also schreiben Sie nur einstweilen

immerhin für das Publicum und für die Sänger, und wollen Sie für die Zukunft ohne Sänger und Publicum schreiben, — nun, so plagen Sie uns und unsere Sänger nicht, und überlassen Sie diese Bundeslade Ihren Erben, die mögen einmal zusehen, ob Ihr grossartiger, declamatorischer, syllabischer, recitativischer Gesang ohne gesunde, getragene und ausgesponnene Cantilenen, die auf unwandelbaren Gesetzen beruhen, und in der Natur des Menschen und der Stimmen begründet sind, — die Gesangskunst verändern, ihr eine andere Wendung geben, oder als Nebensache auftreten lassen wird. Diese Gesangskunst, welche Jahrhunderte lang die Grundlage aller Musik war, wird auch für uns massgebend bleiben und lässt sich nicht ohne Weiteres beseitigen. — „Wir wollen ja nicht schreiben wie Rossini, Bellini, Donizetti, oder wie Mehul, Boieldieu etc. und sind stolz darauf?" Sonderbar! wer hat denn das verlangt? — Schreiben Sie wie Sie wollen, aber nicht mit Machungskraft, stimmenvernichtend, — sondern mit wahrer Schaffungskraft gesangsmässig. Dann schreiben Sie auch für die Zukunft, wie Gluck, Mozart, Haydn gethan, die das Publicum auch zu sich emporgezogen, gleich wie Sie es thun wollen. — Meinen Sie, um einen merkwürdigen, nicht unbeachtet zu lassenden Ausspruch einer musikalischen Partei unserer Zeit zu berühren: „diese alten Formen, selbst Harmonie- und Melodiefolgen etc. seien ausgetreten und abgenutzt, und namentlich durch diese grossen schaffenden Geister erschöpft. — Neue müssten gefunden werden!? Sie sprechen da von R. Wagner, dessen reicher, schaffender Genius ja gar nicht verkannt werden soll, dessen Ideale aber so lange unausführbar und unpraktisch sein müssen, als seine traurigen Vertreter und Nachahmer nicht einmal ein Machungstalent an den Tag legen und also gar zu schmerzlich an die „Gegenwart" erinnern — und der „Gesangskunst", die in der Geschichte aller Völker begründet ist, nicht ihr „volles Recht" widerfahren lassen. Wagner's gefährliches, unhaltbares und zweifelhaftes Beginnen ist bereits näher beleuchtet in den „Grenzboten", in den „Musikalischen Briefen", in dem „Berliner Echo" und in vielen andern Zeitschriften. Ich für meinen Theil stelle mich blos auf den Standpunkt des Sängers und wiederhole: so lange, als Sänger und Sängerinnen Opern der Gegenwart oder Zukunft, Operndrama's, oder wie Sie es nennen wollen, darstellen sollen, müssen diese dem Gesangsmässigen huldigen, und die Sänger, deren reiche Hülfsmittel, „wenn er sie studiren will," dem Genius ein so weites und unermessliches Feld öffnen, weder als Nebensache in Schatten stellen, noch wirkungslos erschöpfen, oder rücksichtslos vernichten, wenn sich auch Einige davon zeitweilig an Theatern dazu hergeben sollten — oder müssten. — Der Sänger darf nie zum „blossen Declamator" herabgewürdigt werden, wie Wagner

und einige Andere thun wollen, und wenn die Musik dazu an und für sich noch so geistreich und grossartig concipirt wäre. Das ist bei allem Blendenden ein entschiedener Rückschritt, eine wunderliche und seltsame Verirrung, ein unnatürlicher Standpunkt ohne Zukunft und — ohne Gegenwart. Alle schöne Redensarten, alle Floskeln darüber sind vergebens; das natürliche Gefühl des Menschen wird darüber Richter sein und — das kann nicht wegphilosophirt werden.

Auch viele Theaterdirectoren und Kapellmeister, welche entweder keine Gesangskenntniss besitzen, oder von Wohlwollen und Fürsorge für ihre Sänger nichts wissen wollen, und also ihren Standpunkt ganz und gar verkennen, tragen einen grossen Theil der Schuld, dass der fühlbarste Mangel an gesunden, brauchbaren und richtig geschulten Stimmen und andere Zufälligkeiten, so viele äusserst mittelmässige und traurige Operndarstellungen auch auf grösseren Bühnen zur Welt bringen. — Ingleichen ist der stete Wechsel der Opern und das hastige Einstudiren derselben der Tod der Sänger und der ganzen Anstalt. Studirte man die Opern schön und sorgfältig ein — strebte man mit allen Kräften nach einer idealen Darstellung, und wählte man nur Opern, welche sich dafür eignen: so würde das Kennerpublicum sich wieder der Oper zuwenden, auch das allgemeine Publicum würde sich ziehen und bilden lassen, die Oper häufig besuchen, sich in sie hineinleben, immer neue Schönheiten aufsuchen, und sich dann ebenso gefesselt fühlen, als die Sänger, welche sich bei öfteren Aufführungen erst ganz frei und wahrhaft künstlerisch mit weniger Aufopferung ihrer Stimmmittel und der Gesundheit bewegen können. Statt dessen will natürlich das unbefriedigte und übersättigte Publicum stets Neues, oder weiss eigentlich gar nicht, was es will. Die Sänger werden gemartert — einer klagt den andern an — der Director muss mehr Aufwand machen, als er Einnahme hat; — die Sängerinnen sind heiser und ermüdet, ermangeln der Lust und Liebe zur Sache und stören die Vorstellungen, die Kapellmeister erkalten und werden nachlässig, und so — ziehen sie alle gemeinschaftlich den Karren in den Schmutz: — da habt ihr die ganze heillose deutsche Opernwirthschaft!

Ihr Operncomponisten, werft einmal hier den Blick, der immer so wohlgefällig auf Euerem Talent ohne Gesang ruhet, — auf Euere Partitur. Habt Ihr nicht gelernt, eine Singstimme so zu schreiben, dass der Sänger auch ohne Unterstützung des Orchesters diese Modulationen treffen könne? Also der Contrabass muss den Basssänger unterstützen, weil es ihm schwer wird, plötzlich his, cis, eis zu singen, nachdem er sich oben erst in G moll bewegte? Da schlägt wohl der Contrabass vor und der Bassist gemüthlich nach? Schöner Effect! Oder die Bassisten (es ist ein Chor in einer fünfstündigen

grossen Oper) können das ja so abruscheln, dass es ungefähr so klingt? — Oder habt Ihr aber dennoch einige Bedenklichkeiten, so sprecht Ihr bei dem Einstudiren das Directionswort: „Noch einmal von vorn!“ — Wie kann denn etwas besser gehen, was überhaupt nicht zu singen ist? — Und wenn es die Sänger endlich überwinden könnten, glaubt Ihr, dass es schön, weil charakteristisch? Habt Ihr Partituren von Naumann, Hasse, Haydn, Gluck, Weigl, Winter gesehen? Sehet, die sind keine Italiener, aber sie haben singen gelernt von Italienern und dann deutsch componirt. Ihr aber braucht nicht singen zu lernen, und verpflichtet blos den Sänger zu der Kleinigkeit, dass er so singen müsse, wie Ihr componirt habt, statt dass Ihr componiren solltet, wie er singen kann.

Also, wollen Sie Opern schreiben, die gefallen sollen, was doch, gestehen Sie es nur, Ihr nächster Zweck ist, so schreiben Sie vor Allem gesangsmässig; studiren Sie, was dazu gehört, und überlassen es nicht dem Zufall, wie gewöhnlich. Fragen Sie wenigstens einen der wenigen Gesangskenner, was Sie streichen und ändern sollen, und verzichten Sie auf Ihren gewöhnlichen Satz: „Ich ändere keine Note in meiner Schöpfung.“ Bedenken Sie, was die Sängerin nicht gern singt, und als geschulte Sängerin mit Leichtigkeit beherrschen kann, gewährt dem Publicum kein Vergnügen und keinen Genuss, und drängt nicht zu wiederholtem Anhören. Schreiben Sie keine 4 — 5stündige Oper — Publicum und Sänger halten das in der Regel nicht aus, das ermattete Orchester auch nicht, — „Sie am wenigsten, wenn es Anderer Musik wäre,“ — und verlangen Sie nicht zu viel Aufwand und Personale. Gestatten Sie den Sängern auch Effecte, so viele als nur möglich, und schreiben Sie so, dass Sängerinnen von Stimme und guter Schule Ihre Opern zu singen wünschen, und nicht, wie gewöhnlich solche, die keine Stimme mehr haben, singen müssen, was das Publicum bei Ihrer sonst vielleicht schönen und geistreichen Musik doch nicht auf die Dauer fesseln wird. — Ach, und um Gotteswillen schreiben Sie nicht geistreich-langweilig — hören Sie auf zu schliessen — verschmerzen Sie weitere Ideen — Ihr Kind stirbt sonst nach der Geburt! — Siehe da! — wieder ein Leichnam zu den mehreren Dutzenden, die ich seit 40 Jahren habe mit begraben helfen!

Kapitel 6.

Ueber's Pedal.

Ich komme eben erschöpft und vernichtet aus einem Concert, wo Clavier getrommelt wurde. Zwei grosse Bravoursätze wurden mit aufgehobenem Pedal abgedonnert, auch mitunter plötzlich gesäuselt, wozu die fortklingenden und auf's Aeusserste erschütterten tiefsten dreizehn Basstöne, welche von dem Fortissimo übrig geblieben waren, einmüthig die nöthige Grundlage boten. Meine strapazirten Ohren konnten nur mit Hülfe des Concertzettels zu der Gewissheit kommen, dass dieses Tongewirre zwei Stücke von Döhler und Thalberg bedeuten sollte.

Grausames Schicksal — dass du das Pedal erschufst! — ich meine das Pedal, was die Dämpfer am Pianoforte hebt. — Welche Errungenschaft der neuen Zeit? Grosser Gott, unsre Clavier-Virtuosen haben nun auch das Gehör verloren! — Was ist das für ein Gewirr, für ein Gesumme? — Es ist das seufzende, zu bedauernde Pianoforte, worauf eben einer der vielen um sein Gehör gekommenen, modernen Virtuosen ein Bravourstück abstürmt, bei fortgesetzt aufgehobenem Pedal; — aber mit innigem Vergnügen — starkem Bart — weit herunterhängenden Haaren und — stolzem Selbstbewusstsein! — Freilich will die Zeit vieles Unschöne aufheben; denkt Ihr Clavierwühler denn, dass es schön ist, auch das Pedal zu jedem Takt aufzuheben? — Unseliges Missverständniss — europäisches Missverständniss! — Gehört denn die Katzenmusik auch in den Concertsaal? —

Genug des ernsten Spasses!

Hummel nahm niemals das Pedal. Er war von der äussersten Rechten und liess sich bei seinem graziösen, deutlichen, eleganten, saubern, wenn auch nicht grossartigen Spiel, schöne Effecte entgehen, die der richtige und vorsichtige Gebrauch des Pedals namentlich auf den dazumaligen Flügeln von Stein, Brodmann, Conrad Graff u. A., die sämmtlich schwach beledert, einen dünnen scharfen Ton hatten, jedenfalls sehr oft herbeiführen musste. Vorzüglich in der höhern Discantlage, bei nicht aufgehäuftem Harmoniewechsel und immer nur unter dem sorgfältig wiederholten Fallenlassen, war diess um so rathsamer, als der Ton auf den erwähnten Instrumenten wohl angenehm und reizend war, aber wenig Kern und die Spielart weniger Kraft und Elasticität hatte. Aber auf unsern

tonreichen, besonders im Bass sehr starken und durchgängig — oft zu — weich bekleideten Instrumenten, einen so sinnlosen, unumschränkten, lüderlichen, alles Gehör zerreissenden Gebrauch des Pedals eintreten zu lassen, obendrein oft bei hartem, steifem Anschlag und ungesunder, incorrecter Technik — soll man da nicht Ihren Gehörsinn in Zweifel ziehen? — Wie kann denn da nur von einer einigermassen erträglichen Darstellung die Rede sein? Ist das Kunst? Das ist ja nicht einmal Handwerk — das ist Unsinn!

Einige Worte an die bessern Spieler:

Der Tritt rechts am Pianoforte hebt die Dämpfer, und macht also die Töne fortklingen und singen, benimmt denselben das Trockne, Dürftige, Kurze, was ja immer dem Pianoforte, namentlich von früherer Bauart, zum Vorwurf gemacht wird. Das ist nun alles recht gut, „je mehr der Ton auf dem Pianoforte sich dem Gesangston nähert, desto schöner ist er.“ Aber welchen weisen, vorsichtigen Gebrauch bedingt dieses Pedal bei schnellem Harmoniewechsel, besonders in der mittelen und tiefern Lage, um der Deutlichkeit und einer klaren, phrasirten Darstellung keinen Eintrag zu thun? — Sie alle nehmen das Pedal zu viel und zu oft, besonders auf guten grossen Concertflügeln neuester Bauart, die bei dem starken Bezug an und für sich mehr kernigen, schwingenderen Ton haben, lassen es wenigstens nicht oft und pünktlich genug fallen. Hören Sie doch auf Das, was Sie spielen! Sie spielen ja nicht blos für sich allein, sondern oft vor einem Publicum, welches das vorzutragende Stück vielleicht zum ersten Male hört. Versuchen Sie mehrere Takte, z. B. schnell auf einander folgende Harmonien, selbst Passagen im höheren Discant, besonders wenn sie wiederholt werden und vorher mit aufgehobenem Pedal vorgetragen wurden (vielleicht zuerst stärker — jetzt schwächer) ohne Pedal, — welche Beruhigung, welchen ungetrübten Genuss, welche Erholung das gewährt — zu welcher feinen Schattirung das führt! Suchen Sie es wenigstens vorerst bei Anderer Spiel herauszuhören und zu fühlen, denn Ihre Gewohnheit wurzelt zu tief und Sie wissen gar nicht mehr, wenn und wie oft Sie es nehmen. — Chopin, dieser geniale, geschmackvolle, feinfühlende Componist und Virtuos möge Ihnen auch hier zum Muster dienen. Seine zerstreuten, weit auseinander liegenden kunstvollen Harmonien mit dem keckesten, oft frappantesten Vorhalten, denen der Grundbass unentbehrlich, machen für harmonisch schönen Vertrag allerdings die häufige Anwendung des Pedals nöthig. Aber untersuchen und beobachten Sie seine sorgfältige und delikate Bezeichnung in seinen Compositionen, so werden Sie sich über richtigen und schönen Gebrauch des Pedals vollständig unterrichten können.

Meinem Pedal-Lehrerschmerz erlauben Sie noch eine kleine Episode.

Machen Sie mit mir an einem schönen Juniabend noch eine Promenade durch die Alleen. Was hören Sie da fast in jedem Hause? Gewiss Clavierspiel — aber welch ein Spiel? Meist nichts Anderes, als fortwährendes Durcheinander der verschiedenartigsten Accorde, ohne Abschluss, ohne Ruhepunkt — lüderliche Passagen, gedeckt durch aufgehobenes Pedal, tiefen unverständlichen Bassdonner mit aufgehobenem Pedal — wieder zur Abwechselung einen dürftigen, steifen, dünnen Anschlag gestützt auf Pedal. — Wir fliehen in die nächste Allee. O Gott! was donnert's da von Weitem schon auf einem verstimmten Clavier? Es wird eine grosse, d. h. lange schwere Etude mit den krausesten Passagen und ein eigenes Machwerk, vielleicht mit der Firma „Im Meer" oder „Im Orcus" oder „Was mir so im Wahnsinn einfällt" herunter geschlagen mit grausamer Bravour und mit aufgehobenem Pedal bei dem wunderlichsten Harmoniewechsel. Endlich springen Saiten, das Pedal knarrt und seufzt — Schluss: c cis d dis klingen noch einige Tacte ermattet neben und in einander fort und verhallen endlich in warme, süsse, wonnige Lüfte! — Allgemeiner Beifall bei offenen Fenstern. Wer hat eben da ausgewüthet? — Es war ein eben angekommener mit Empfehlungsbriefen ausgestatteter Pariser oder anderer clavierreisender Selbstcomponist, der eben eine kleine Probe ablegte von dem, was wir nächstens im „Hôtel de Schmerz" von ihm zu erwarten haben.

Kapitel 7.

Verschiebungsgefühl.

Sie rufen aus: „Was ist das? Gefühlsverschiebung, Gefühl über Verschiebung? — In unsern Zeiten ein Gefühl? Wohl gar ein musikalisches Gefühl? — Wo kommt das jetzt in der Musik — im Clavierspiel her? Davon habe ich seit lange in keinem Concertsaal Etwas vernommen!"

Wenn man mit dem linken Pedaltritt die Claviatur von links nach rechts schiebt, so berührt der Hammer im Spiel nur 2 Saiten, bei einigen Flügeln nur eine. Dadurch nun klingt der Ton matter, dünner, aber singender und zärtlicher. Was geschieht? — Mehrere Virtuosen, von der Clavierfurie ergriffen, spielen ein grosses Bravourstück, geberden sich furchtbar, wüthen durch 7 Octaven die Passagen hinauf und hinunter mit aufgehobenem Pedal

— schlagen, — verstimmen mit den ersten 20 Tacten den besten Flügel, sprengen die Saiten, schlagen die Hämmer aus den Kapseln und die Schnabelleder lahm — schwitzen — streichen sich die Haare aus dem Gesicht — liebäugeln mit dem Publicum und sich — plötzlich bekommen sie Gefühl! Es kommt ein *piano* oder *pianissimo* und nicht mehr zufrieden mit einem Pedal, nehmen sie auch noch mitten im Clavierpedalrausch die Verschiebung. — Ha! welches Schmachten, welches Säuseln, welche Glockentöne —, welch' Verschiebungsgefühl — welch' zärtliches Gefühl? Gott! die Damen schwimmen — in Wonne über den langhaarigen blassen Kunstjünger? —

Ich bezeichne hier die eben von ihrem Höhepunkt herabgestürzte „Clavierfurien-Periode" — eine Periode, die man erlebt haben muss, um solche Verirrung glaublich zu finden. — Als zu Anfange dieses Jahrhunderts die Pianoforte's sichtbarer Vervollkommnung und Erweiterung des Umfanges entgegengingen, konnte es nicht fehlen, dass vermehrte Technik hervorgerufen wurde. Aber sie schlug nach mehreren Jahren um in seelenlose leere Fingerfertigkeit, die bis zur Raserei und förmlicher geistiger Abtödtung getrieben und gehandhabt wurde. Statt nun vor Allem sich eines „schönen und vollen Anschlags und Tons" auf diesen tonreichen und viele und feine Schattirungen zulassenden Pianoforten zu befleissigen, worauf ja nur das wahre Virtuosenthum basirt sein kann, suchte man fast ausschliesslich nur einen masslos starken, widernatürlichen Anschlag und die Applikatur und Fingerschnelligkeit auszubilden und zu erweitern, um Passagen, Rouladen, Verzerrungen und Spannungen möglich zu machen, woran bis dahin Niemand gedacht und die auch Niemand für nöthig gefunden. — Von hier an datirt das Virtuosenthum mit seinen leeren Flittergedanken ohne Kern und ohne Musik, und die abscheuliche Kunstverirrung, begleitet von massloser Eitelkeit und Selbstzufriedenheit, „das Fingerheldenthum", und die traurige Beobachtung aller bei Sinnen Gebliebenen, dass solche Charlatanerie von unzähligen Unberufenen, unter Beistand eben so unberufener Lehrer und Componisten zum alleinigen Zweck erhoben wurde.

Ja es ist traurig, wie sehr die Spieler über nichtige Künsteleien und über das Studium einer missverstandenen Mechanik das des Tons und des Vortrags vergessen, und wie wenige Lehrer ihre Schüler und sich selbst nach dieser Richtung hin zu bilden suchen. Sonst würden sie fühlen und wissen, dass man auf einem guten Piano mit richtiger und schulgerechter Spielart, deren es doch jetzt fast überall giebt, ohne alle äussere Hülfsmittel *forte, fortissimo, piano, pianissimo,* mit einem Worte schattirt und mit — wenigstens mechanischem — Ausdruck spielen kann und muss, und dass dieses Spiel bei vorausgesetzter erträglicher

Mechanik, viel gesünder, deutlicher und befriedigender klingt, als wenn man durch unreifen, ungeschickten und widersinnigen Gebrauch der Pedale, namentlich der Verschiebung, wovon hier zunächst die Rede ist, ein Gefühl affectirt, das nur wieder einen Beweis mehr für unsre ungesunde ton- und gefühllose Clavierjugend abgiebt. — Gutmüthiges, durch ausdauernde Zudringlichkeit und dringende Empfehlungen (dergleichen haben diese Virtuosen immer bei sich, weil die geplagten Städte sie sonst nicht wieder los werden) zusammen getrommeltes und gepresstes Publicum, gehe hin in die Concertsäle und höre ein Dutzend Clavierjünglinge an. Es spielt eigentlich Einer wie der Andere mit mehr oder weniger übler Mechanik, ohne bei allem Schlagen, Drücken, Inszeuglegen den rechten — „einen breiten, vollkernigen, gesunden und schönen, auch bei dem feinsten *pp* deutlichen und gut schattirten Ton" aus dem Instrument ziehen zu können. Aber dafür spielen sie mit Pedal-Gefühl, d. h. mit gleissnerischer Aeusserlichkeit und innerer Nichtigkeit.

Ihr Unberufenen alle, die Ihr dem kunstsinnigen Publicum das Clavierspiel so verleidet habt, dass es auch den guten, sinnigen und fühlenden Künstler, der es als Ehrenmann nicht mit Gewalt in den Concertsaal schleppen oder die Menschen von der Strasse herbeiholen kann, nicht mehr hören mag: Ihr Unberufenen, die Ihr diese schöne Kunst an den Pranger gestellt, verlasst diesen Schauplatz, dieses Schlachtfeld, — holzhackert nicht mehr — lasst Euch bei der Eisenbahn oder in einer Maschinenfabrik anstellen; da könnt Ihr Euch vielleicht nützlich machen, während Ihr durch Euren Unterricht (dazu kommt es gewöhnlich, wenn sie die Welt durchzogen haben) auch die heranwachsende Jugend mit hoffnungsvollen Talenten für das schöne Clavierspiel tödtet und nur Euch Nachkommen erzieht und nicht — der Kunst.

Eins muss ich Euch noch ins Ohr raunen! Abgesehen, dass mit Euch über schlichte Natürlichkeit, Zartheit und Innigkeit der Empfindung, wohlthuende Feinheit, dass über Poesie, Begeisterung und wahre edle Leidenschaft im Spiel gar nicht zu sprechen ist: müsstet Ihr wenigstens, wenn Eure Ohren nicht schon zu abgestumpft wären, in einigen Minuten wissen, wie weit auf jedem Pianoforte, wenn es nicht zur schlechtesten Sorte gehört und von Euch schon zerschlagen ist, das *pianissimo* und *fortissimo* zu treiben, um den Ton in den Grenzen der Schönheit und Natürlichkeit zu halten und ein Stück wenigstens äusserlich zu einer richtigen Darstellung zu bringen, ohne dass ein gebildetes Ohr durch Uebernehmen und Maltraitiren des Instruments und seiner zwei Pedale verwundet wird.

Doch auch solch' und ähnliches Treiben fand in unserem Jahrhundert, das Alles möglich gemacht, seine zahlreichen Vertreter und Bewunderer

Man nannte diese sinnlose, rasende Knechtung und Handhabung der Pianoforte „dämonisch-modern", ein schönes Wort unsrer Clavierkritik für wahnsinnige „Claviertrampelwirthschaft und Verschiebungsgefühl." — In welcher nahen Beziehung und wie weit das hier Gesagte auch auf unsre modernen Gesangsverirrungen anzuwenden, überlasse ich dem Leser und meinen folgenden Capiteln.

Um wieder auf mein Thema zu kommen, noch die Bemerkung für vernünftige Spieler, dass auch sie die Verschiebung zu viel und oft am unrechten Orte anwenden, nämlich mitten im Verlauf des Stücks ohne eintretende Pause bei schwach vorzutragenden Melodien oder wohl gar bei schnellen Passagen in *piano*.

Man bemerkt dies am häufigsten bei Spielern, die genöthigt sind, Instrumente von starkem Ton und schwerer und zäher Spielart zu benutzen, die sichere und feine Schattirungen im *piano* und *forte* — so wie das ganze „correcte und gute Spiel" zweifelhaft machen. Deswegen stellen denn auch vernünftige und erfahrene Lehrer, die das Schöne und Wahre im Auge haben, wieder eine leichtere (nicht leichte —) und eine elastische schulgerechte Spielart zu unerlässlicher Bedingung, und selbst die Verfertiger von Instrumenten mit englischer Mechanik, sogar in Paris und London, müssen sich schon seit 2 Jahren bemühen, darauf eingehen zu lernen, was bei englischen Mechanikern allerdings seine besonderen Schwierigkeiten hat. Die Verfertiger der Piano's mit deutscher Mechanik mögen obige Forderung gleichfalls beherzigen. — Dies führt mich, traurig genug, zu einer allerneuesten Erscheinung, die ich nicht ungerügt lassen darf, je kecker und anmassender sie auftritt. Nachdem also seit einigen Jahren ein besseres, gesunderes und verständigeres Clavierspiel wieder mehr Platz gegriffen und die von mir beschriebenen Clavierverirrungen seltener werden, wenigstens in grösseren und musikalischen Städten keine Bewunderung mehr hervorrufen, vielmehr einer verdienten Verachtung anheimfallen: so tauchen eben hier und da wieder, sogar namhafte Virtuosen und Lehrer auf, welche in unglaublicher Verblendung und gänzlicher Verbannung einer besseren Zeit, ihre Schüler wieder auf Piano's von der „schwersten und zähesten Spielart" üben lassen, und damit noch nicht zufrieden, sogar Federn mit Gegendruck unter die Tasten legen, um verdoppelte Kraft zu erzwingen. — Ich fordere alle Lehrer und Spieler auf, die nur irgend noch menschliches Gehör und Sinn für rechten und schönen Anschlag, für eine feine und volle Ausprägung des Tons und für musikalische Darstellung haben, ob Etwas hässlicher und widersinniger sein kann, als eine Kraft erzeugen zu wollen, die auf Saiteninstrumenten gar nicht anwendbar ist, ohne allen Mechanismus binnen wenig Minuten in Unordnung zu bringen und untauglich zu machen.

Uebrigens kann sie ohne Hülfe des Ober- und Unterarmes und des ganzen Körpers gar nicht erzwungen werden, muss also ein noch hässlicheres, steiferes und plumperes Gebahren zu Tage fördern, als selbst in der Clavierfurienblüthenzeit der Fall war. — Und solcher entsetzlichen Exercitien, solcher gigantischen Leistungen habe ich denn eben auch wirklich mehre mit anhören und ansehen müssen. Jeder gebildete Mensch und Musiker möge mir deshalb sein stilles Beileid nicht versagen. Gott bewahre die Menschheit und jedes Clavier vor solchem Wahnsinn, vor solcher Fortschritts-, vor solcher Zukunftsmusik!

Solche unglaubliche Erscheinungen und ähnliche Excesse, die freilich ohne alle Lebensfähigkeit sind, aber doch immer auf verschiedene Weise auftauchen, 50 Jahre lang mit durchleben zu müssen, wie mir der Himmel beschieden hat, ist zwar lehrreich und interessant — aber sie zu besprechen ist nicht erfreulich. Die Welt geht zu langsam vorwärts, weil immer im „Kreislauf." — Ich nehme deswegen die Nachsicht meiner Leser in Anspruch, wenn ich dies nur rhapsodisch und nicht in logischer Ordnung thun kann — auch gewisse Principien und Maximen hin und wieder wiederholen muss, um immer wieder Anderes besprechen zu können.

Es ist aber hohe Zeit, meine Leser aus genannter Cyclopenkraftverschiebung der Zukunft wieder zur „Verschiebung" des gegenwärtigen Claviers zu führen.

Ich möchte also die Verschiebung selten und nur angewendet wissen — ohne Gebrauch des Dämpferpedals oder eben unter der delikatesten Behandlung desselben — z. B. bei Echo's nach kleinen Absätzen und dann aber in ganzen Perioden, weil das Ohr sich gleichsam erst an diesen weichen, jungfräulichen, sentimentalen Ton gewöhnen muss. Doch müsste wieder vor dem Uebergang zum gewöhnlichen männlichen Ton mit drei Saiten eine Pause möglich sein. Uebrigens ist die Verschiebung doch nur am wirksamsten in langsamen Sätzen bei vollstimmigen Accorden, die Zeit zum Singen lassen, worin ja eben der Vorzug des Anschlags auf zwei Saiten besteht. —

Kapitel 8.

Viel Clavierlernende und keine Spieler.

An den Vater einer clavierspielenden Tochter!

Dass Sie keinen Jungen haben, dauert mich — „Vaterfreuden über Jungen sind schön!“ Wenn Sie aber einen hätten, dass sie ihn lieber Steine als Clavier klopfen liessen, hat meine vollste Zustimmung. — Sie haben also viele Freunde, zu deren Bestimmung obige Vaterfreuden gehören, und deren grosse und kleine, dumme und kluge Jungen schon seit drei und mehr Jahren Clavier lernen — und doch nichts können? Ganz recht! — Sie werden auch nichts lernen. Sie meinen, so einen Walzer oder Polonaise oder Mazurka abzustottern mit steifen Armen — schlenkrigen Fingern — dummem Gesicht und ungehobeltem Körper — was nutzt's den Menschen und den Jungens — was der Kunst? — Ist die Zeit nicht Goldes werth und hier bringt sie Blech? — Und die armen Lehrer quälen sich und die Jungen — quälen die Kunst und das Clavier und am Ende Abends aus Verzweiflung — die eigene Frau, nachdem sie den Tag über trost- und erfolglos geschimpft, gepufft und gejammert haben. Alles wahr! ich habe es früher selbst erfahren, wenn auch nicht in dem Masse, und wenn ich auch der eigenen Frau kein finsteres Gesicht, sondern nur — viel Appetit entgegenhielt. Aber ich erlag nicht dem Clavierlehrerjammer; — ich raffte mich auf aus dem Handwerkstreiben: ich dachte, prüfte, probirte und studirte, ob ich's nicht besser machen könnte, da es den Jungen nicht gelingen wollte! — Und ich hab's besser gemacht, Besseres gewirkt, weil ich einen andern Weg als die Clavierschulen, einen „naturgemässern“ einschlug und als obersten und ersten Grundsatz — wie der Gesangslehrer eine schöne Tonbildung, um gut singen zu lehren — die „Ausbildung eines schönen Anschlags“ aufstellte, und ohne Noten die dazu nöthigen Finger- und Handgelenkübungen so interessant zu machen suchte, dass die Schüler immer aufmerksamer wurden und selbst, oft nach kurzer Zeit schon, an „gesundem, weichem, vollem und gebundenem Ton“ hohes Gefallen fanden — eine Errungenschaft, deren sich ja selbst sehr viele Virtuosen leider nicht zu erfreuen haben. Jetzt hatten wir einen Anfang gemacht — von vorn — nicht von der Mitte heraus: wir hatten die Pferde „vor den Wagen“

gespannt. Der Schüler konnte nun auf etwas fussen, sich an etwas erfreuen, ohne in jeder Stunde mit trockenen und neuen zu erlernenden Gegenständen geplagt zu werden, deren Zweck ihm nicht einleuchten, deren Ende er nicht absehen konnte. — Von „Klingen und Singen“ kann ja ohne erlernten, rechten Anschlag nicht die Rede sein, woher soll denn das Interesse kommen bei solchem tonlosen Getippel? — Steife, ungelenkige und kraftlose Finger im Kampf mit den Noten — Nichts recht machen können — immer nur Tadel und Zank — und dabei so Vieles im Gedächtniss behalten, Tact beobachten und die rechten Finger nehmen sollen — die armen dummen Jungen!? — Nach späterer Erlernung der Noten beging ich aber freilich nicht den allgemeinen Fehler, „zu schwere oder wohl gar nur die Musik berücksichtigende — nicht — oder nicht genug pianistische Stücke“ zu wählen, sondern immer nur leichtere und **kürzere** ohne „hervorstechende Schwierigkeiten“, an deren correcter und fertiger Darstellung sie Freude haben mussten. Sie studirten dieselben eben deswegen besonnen, langsam, willig und mit Theilnahme (eine Haupterrungenschaft), weil sie die „Vorahnung des Gelingens“ hatten und die „Möglichkeit der endlichen Beherrschung herausfühlten.“ — Der Kampf mit einzeln schweren Stellen verbittert alle Lust, lähmt das Talent, erzeugt Ueberdruss und, was das Schlimmste ist, stellt immer wieder die erlangte, aber nocht nicht hinlänglich befestigte und unerlässliche gute Eigenschaft:

> „mit lockeren und ruhigen Fingern und willigem und beweglichem Handgelenk ohne Hülfe des Armes einen guten und gebundenen Ton hervorzubringen“

von Neuem in Frage.

Sie glauben, es fehle besonders an Talenten, nicht allein an guten Lehrern, sonst müssten wir bei der vielen Clavierlernerei in Sachsen 100 Clavierspieler haben, die wenigstens mehr oder weniger fertig und correct, wenn auch nicht schön Clavier spielen könnten. Mit nichten, wir haben viele Musiktalente. Es giebt auch, selbst in Provinzialstädten, Lehrer, welche musikalisch und wenigstens so viel Lehrtalent und Eifer haben, dass viele Schüler gewissermassen Erfreuliches leisten könnten. Hierzu kommt auch noch, dass der Sinn für Musik, selbst an kleinen Orten, durch Gesangsvereine, öffentliche und Privatconcerte, weit mehr genährt und erhalten wird, als es früher der Fall war. Endlich hat man auch jetzt weit bessere Hülfsmittel an Anleitungen, Etuden und zweckmässigen Tonstücken; — und doch — fast nur Klimperei, Clavierklopferei, wie Sie sich auszudrücken pflegen — aber kein Clavierspiel. Wir wollen diese Erscheinung näher besprechen. — Also vor Allem: „es fehlt die richtige Basis“, worauf sich etwas Sicheres aufbauen lässt. Notenkenntniss etc. kann keine Basis sein,

wenn sie nicht zur Geltung, zur Darstellung kommen kann. Was helfen dem Singensollenden die Noten, wenn er keinen (richtigen) Ansatz und Stimmengebrauch hat — was dem Clavierlernenden, wenn er keinen Anschlag, keinen Ton auf dem Pianoforte hat? — Das soll er eben durch Notenspielen lernen? — Aber wie lernt er es? — Ferner: was geschieht in den Schulen und Instituten? — Die Kinder werden da 7—10 Stunden festgehalten, und nun wird ihnen aber auch noch aus übergrosser Lehrzärtlichkeit für ihre Freistunden, wo sie Odem schöpfen könnten, zu arbeiten und zu memoriren aufgegeben und der altmedicinische Grundsatz festgehalten: „Viel hilft Viel!“ — Wann soll nun die Clavierstunde stattfinden? Nach überstandenen Schulbänken, also, wenn die Kinder ermattet und abgespannt sind? — Welch eine Grausamkeit! Statt viel Butterbrod, viel Schinken und viel Luft: Clavierstunden? Mit frischen Kräften, mit grosser Aufmerksamkeit und Theilnahme soll man Clavier studiren, sonst sind keine Erfolge denkbar, abgerechnet, dass das viele Schreiben an und für sich steife und ungelenke Finger macht. Und wann soll denn nun das Kind für sich üben, was unerlässlich ist? Wohl Abends 10 Uhr — so zur Erholung, wenn Papa und Mama zu Bette gehen? — Und sind die Kinder der Schule glücklich entlaufen und hätten noch rothe Backen, nimmt da nicht ihr künftiger Lebensberuf ihre Zeit in Anspruch, und sind es Mädchen, tritt da nicht Sticken — Stricken — Nähen — Häkeln — Kleidermachen — Hausarbeit — Kaffee- und Theegesellschaft — Bälle, ach! und viele Bälle — treten da nicht Liebhaber ein? — Und denken Sie denn, dass 15- und 16jährige Finger die Mechanik so leicht erlernen, als 9jährige? — Um den jetzigen Ansprüchen nur einigermassen zu genügen, muss eigentlich die Mechanik im 16. Jahre schon fix und fertig sein. — Weiter: auf welchen Instrumenten sollen denn die Kinder Clavier spielen lernen? Es sind meist schlechte, verstimmte, tafelförmige oder im Mannesalter sich befindende Flügel mit dünnen Beinen und klappernder Bronzeverzierung, worauf kein richtiger Anschlag möglich ist und gelehrt werden kann. — Ermatten unter solchen Umständen aber auch nicht selbst bessere Lehrer und kommen in einen Schlendrian, der ja zu gar nichts führen kann? — und sind oder werden sie denn etwas Anderes, als wie Herr Schwach und Herr Schäfer? Höchstens entwickelt sich mitunter ein Büffel und endlich ein — Stock. —

Schliesslich bitte ich Sie, den Clavierlehrer Streng, welchem Sie Ihre einzige Tochter Rosine übergeben haben, zu mir einzuladen, damit ich ihn über eine stufenweise Entwickelung im Clavierspiel bis zur Sonate Op. 109 von Beethoven und zum Fmoll-Concert von Chopin die nöthigen Aufschlüsse geben kann. Er ist aber freilich zu theoretisch, zu componistisch,

zu eingebildet und absprechend, zu wenig praktisch, um pädagogisch sein und wirken zu können, und hat ja selbst einen steifen, unruhigen, unbeholfenen Anschlag, der halb in der Luft operirt. — Von Etuden, Tonleitern etc. spricht er freilich auch. — Ja, es kommt nur immer auf das „Wie?“ an. Im Gegentheil, das sogenannte Exerciren derselben ohne vorher den Anschlag sicher und gut ausgebildet zu haben und darüber mit Sorgfalt und Geschick zu wachen, macht die Sache nicht viel besser, als Tonstücke. Nun aber höre ich ihn dafür mit stolzem und gelehrtem Selbstbewusstsein rufen: „Musik, Musik! Classisch, classisch! Schwung! — Ausdruck! — Bach, Beethoven, Mendelssohn!“ — Das ist es ja eben: „Betrachten Sie einmal seine Clavierjungen — seine Clavieristen!! — Sehen Sie seine Kinder musikalisch würgen und hören Sie die von ihm componirte classische Arie von seiner ältesten Tochter singen! Aber dafür ist Alles musikalisch!“ — Auf Wiedersehen!

Kapitel 9.

Gesang und Gesangslehrer.

An eine junge Sängerin!

Verehrtes Fräulein, Sie sind eine schöne, liebe Gesangsbegabung, haben Beweglichkeit und noch einigen jungfräulichen Reiz und Timbre in Ihrer angenehmen, wenn auch **von Natur** nicht starken Stimme, besitzen auch viel Talent für den Vortrag. — Und dennoch theilen Sie das Schicksal fast aller Ihrer Schwestern, die in Wien, Paris und Italien eben nur die Meister finden konnten, welche gründlich und mit schnellen Schritten die Oper in Europa vernichten helfen und die einfache, edle, keusche, wahre Gesangskunst ausser Cours setzen. Dieses moderne unnatürliche Kunsttreiben, das nur nach äussern Effecten hascht und eigentlich nur in „Gesangsmanieren“ besteht, welche die Stimme in kürzester Zeit ruiniren müssen, ehe sie nur irgend auf einen Höhepunkt ankommen kann, hat auch an Ihnen ihr Recht bereits geltend gemacht; und Ihr Talent dürfte kaum zu retten sein, wenn Sie nicht in der Ueberzeugung, dass Sie falsch und unschön geleitet wurden, Ihre Stimme mehrere Monate ruhen lassen

und alsdann durch kunstgerechte, ruhige Studien mit nicht starker und **nie** forcirter, oft mit schwacher Stimme Ihren Ansatz durch viel weniger und nie hörbaren Odemverbrauch und richtige und ruhige Führung eines spitzen Tonstrahls verbessern. — Auch müssen Sie die Mittelstimme pflegen und stärken durch geschicktes Hinunterleiten der guten Kopftöne und durch fleissiges *Solmisiren* — die Stimmenregister ausgleichen durch richtige und mannichfache Anwendung derselben Kopfstimme — die ausgedehnten Register wieder in ihre natürlichen Grenzen verweisen und Anderes noch in Ordnung bringen. Meinen Sie, dass das öftere Beben des Tons, das übermässige Forciren der Höhe, wo sich bei Ihnen das Brustregister bereits in die Kopfstimme drängt, das Kokettiren mit den tiefen Brusttönen, die unnatürlichen, und widerlichen, fast unhörbaren Kehl- und Nasenpianissimo's, das unmotivirte Herausstossen einzelner Töne, überhaupt dieser ganze unkeusche Gesangsvortrag ohne alle Vermittelung das natürliche Gefühl des gebildeten und unbefangenen Hörens — freilich oft nicht der Componisten und Gesangslehrer — nicht jeden Augenblick verletzen? — Was soll aus einer Mittelstimme werden, wenn die äussersten Endpunkte derselben so rücksichtslos forcirt werden und Sie zu wenigen Gesangsstrophen so viel Odem verbrauchen, dass eine richtig geschulte Sängerin eine ganze Arie damit singen könnte? — Wie lange soll es noch dauern, bis Ihre schon angegriffene, fast immer aus den Grenzen der Schönheit tretende Stimme in completten hohlen, dumpfen Kehlton übergeht und Verlust der hohen Discanttöne eintritt, ingl. Detoniren, Tremuliren und vielfach Unschönes und Unheilverkündigendes? — Soll Ihr schöner Stimmenfond und Ihre Begabung gleich den übrigen auch wie ein Meteor verschwinden, oder glauben Sie vielleicht, die lauen Lüfte Italiens würden schon zu seiner Zeit die einmal gebrochene Stimme wieder herstellen? — Ich gerathe in Gesangszorn und mache meinem gepressten Herzen, an dem seit 40 Jahren so viele schöne Stimmen spurlos vorüberzogen, Luft durch eine flüchtige Revue vieler Gesangslehrer, wie wir sie seit 20 Jahren wirken und schaffen sahen.

Die sogenannten Gesangslehrer, wie wir sie gewöhnlich, sogar in grossen Städten, sogar an öffentlichen Musikanstalten und bei Theatern finden, verschone ich mit einer näheren Betrachtung — Sie würden mich ja auch nicht verstehen. Sie lassen von Sopranstimmen Scala singen auf alle fünf in einander fliessende Vocale mit einmal, fangen bei c an, statt mit f, lassen hübsch lange aushalten und recht schreien, „damit die Stimme herauskommt," bis die armen Schlachtopfer die Augen verdrehen und schwindlig werden — sprechen nur von schöner Bruststimme, die man herauslocken müsste — wissen nichts von Kopfstimme, würden sie auch

nie hören, erkennen und unterscheiden lernen, und haben zum obersten Grundsatz: „Larifari — wir brauchen keinen Teschner'schen — Miek'schen und Wieck'schen Gesangsplunder — singt, wie Euch der Schnabel gewachsen ist! — Was soll das Säuseln ohne Odem? Für was habt Ihr denn eine Lunge, wenn Ihr sie nicht brauchen wollt? — Zur Sache: hier die Gnadenarie — fallt auf die Kniee — Effect, Effect!"

Wieder andere und ähnliche, die auch schreien lassen — je mehr, desto besser —, damit Ausdruck und Kraft in die Stimme kommt und für die Oeffentlichkeit brauchbar wird, die wohl auch Solfeggien singen lassen und die auch von zu erlangender Egalität faseln und deswegen das zwei gestrichene a. b. h. etc., wo sich die gütige Natur nicht gleich fügen will, weil sie sich deren vorsichtige und langsame Entwickelung meist selbst vorbehalten hat, recht fleissig und stark exerciren lassen. Und dann: die „fatale Mittelstimme?" Nun ja, die hauchende Mittelstimme, die noch ungehorsamer ist und die in der Kehle zu viel seufzt und stöhnt und immer nur sprechen will, diese verweisen sie auf die Zukunft, rufen aber dafür mit musikalischem Behagen:

„Von Blatt singen! — Treffen! Musik, Musik! — Classisch, classisch! —"

ich verschone sie auch.

Und die Gesangslehrer, welche die Stimmen für die „Zukunftsoper" schulen sollen?? — Ueber die kann ich gar nicht schreiben. Erstlich verstehe ich nichts von der Zukunft — von dem Ungeborenen; — und zweitens habe ich zu viel mit der Gegenwart zu thun.

Ich bin nun bei denen angelangt, die es besser machen wollen und es theilweise sogar besser machen.

Auch die sind zu pedantisch, verfolgen immer nur mit einseitigen Ansichten einseitige Zwecke, ohne sich rechts und links und nach Vorwärts umzusehen und täglich zu lernen, zu sinnen und zu streben, haben sich festgefahren in einer Manier, reiten immer ihr Steckenpferd, scheeren alle Stimmen über einen Kamm und verbringen die Zeit in Nebendingen — in unglaublichen Dingen, während namentlich bei Sängerinnen, die in der Regel im Monat nicht viel über zwanzig Tage singen können und dürfen, keine Minute für eine schöne Tonbildung, die ja ruhig ihre Zeit haben muss, verloren gehen sollte. Ueberhaupt sie sind die am schwersten zu ergründenden Musiker — behandeln doch auch nur sieben Töne — aber sie stecken in einem mystischen Dunkel, in unerforschlichem Wissen und in einer Menge sogenannter Geheimnisse, aus denen nur freilich immer nichts Rechtes zu Tage kommen will, woran jedoch sie nicht schuld sind, auch nicht ihr Steckenpferd — sondern nur — wie sie sagen — die finsteren Mächte. — Wir wollen einmal annehmen, drei

Viertel von den Massregeln, welche sie anzuwenden pflegen, seien gut und richtig in ihrer Behandlung der Stimmen und der Persönlichkeiten (Aehnliches ist bei mehreren Clavierlehrern der Fall): so reicht allemal das vierte Viertel gerade zu, um doch die Stimme zu verderben und einer schönen Entwickelung zu entziehen und also nichts Rechtes zu erreichen. Oder Andere kommen über die Tonbildung nicht weg und sind in diesem irdischen Jammerthal dem Optimismus verfallen — eine schöne Gegend, die nur im Paradies zu finden! —

Anstatt nun vor der Hand zu denken: „ich will's nur besser machen, wie Andere", plagen und peinigen sie die armen irdischen Stimmen so viel mit der höchsten Egalität und Tonschönheit, dass oft Alles unegal und unschön wird; oder machen sie so ängstlich und penibel, dass sie vor lauter Odem-, Ton- und Sprachrücksichten ihre Lieder ganz hölzern singen oder wohl gar im Optimismus stecken bleiben — und in Thränen, während zum Singen freudige Ueberzeugung des Könnens gehört. — Andere thun das Gegentheil, was noch schlimmer und am häufigsten — wir dürfen uns nur umsehen! Dabei erkennen sie unter sich nichts Gutes unbedingt an, sondern bringen die Zeit zu gegenseitiger Belehrung und Austausch der Ideen mit geheimnissvollen und stolzen „Aber's" zu. Sattelfest sind sie, aber nur, wenn sie fortwährend auf ihrem Steckenpferd im Kreise herum reiten. — Gerade aus geht es nicht, da wird das Pferd stutzig und — „in der rechten Mitte geht es gar nicht." Die Einen lassen Alles nur *staccato* üben — die Andern nur *legato,* und wollen, wer weiss was, dadurch erzielen; die Einen lassen zu stark — die Andern nur schwach singen; die Einen philosophiren emsig über Schönheit — die Andern brummen über Hässlichkeit der Stimme; die Einen phantasiren von ausserordentlicher Begabung — die Andern kränken und schimpfen wegen ausserordentlicher Nichtbegabung; — die Einen wollen in nobler Passion alle Sopranstimmen zu Altstimmen machen — Andere verfahren umgekehrt; — die Einen lassen nur in dunklem Klanggepräge singen — die Andern in hellem, — Beide berufen sich dabei auf berühmte Schreimeister, die Schulen geschrieben. Mit derselben Berufung bilden die Einen die tiefen Chorden vorzugsweise aus, weil es schön sei und Effect mache, wenn Sopranstimmen plötzlich wie Männer singen oder brüllen, und weil das in Paris Mode ist — Andere thun das Gegentheil und setzen sich auf die Kopftöne — aber von der Mittelstimme wollen sie Alle nicht viel wissen — das ist der modernen Gesangskunst zu mühsam, zu bedenklich, zu kitzlich — da denken sie plötzlich auf einmal an die gütige Natur und verweisen an die.

Nun ich lasse das fallen — und gehe weiter. „Die stufenweise und vorsichtige Benutzung aller dienlichen Hülfsmittel, um die Stimme zu er-

weitern, zu stärken, zu egalisiren, zu verschönern und zu erhalten", habe ich nicht Alles schon beim Clavierunterricht erwähnt? — Jetzt trete ich den Gesangslehrern wieder zu nahe, denn sie dünken sich ja viel erhabener und weit höher gestellt — als die armen Clavierlehrer. Ja, ja, „Stimmen" sind noch viel verwundbarer als „Finger", und zerbrochene und steife Stimmen sind am Ende noch schlimmer als zerbrochene und steife Finger, wenn es nicht auf Eins hinauslaufen sollte!? — Wohlan! so mögen sie sich würdig beweisen ihrer hohen Stellung und keine Stimmen mehr den finstern Mächten anheim fallen lassen und „etwas Befriedigendes" aufstellen. — Eigentlich aber lässt sich — glaube ich in meiner schlichten Einfalt — die ganze Sache ohne mystisches Dunkel, ohne Geheimnisskrämerei, ohne Charlatanerie, ohne alle modernste „anatomische Nachhülfe" durch Verbesserung oder Tödtung des gesangsmüden Rachen, durch Verkürzung und vermehrte Beweglichkeit des Zäpfchens, durch Ausschneiden der unnöthigen Drüsen, durch zu verlängernde Schallröhre und vieles Andere noch, was die Natur ungeschickt und falsch gemacht haben soll und wozu jetzt besondere Stimmenärzte in London und Paris angestellt sind, abmachen durch folgendes kleine Sätzchen:

„Drei Kleinigkeiten gehören zu einem guten Clavier- wie Gesangslehrer:

der feinste Geschmack,
das tiefste Gefühl
und
das zarteste Gehör,"

und dazu das nöthige Wissen, Energie und etwas Praxis — *voilà tout!* — Ich kann mich nicht auf die Rachencultur legen und habe kein Geschick und keine Zeit dazu; und meine Sängerinnen sind so viel mit schöner Tonbildung und sorgsamer Aufsicht über die Erhaltung und Pflege ihrer Stimmmittel beschäftigt, dass sie blos dazu den Mund öffnen wollen — und nicht für anatomische Zwecke. — Ich brauche auch zum Clavierspiel keine Schwimmhautdurchschneidung, keinen Handleiter, keinen Fingerschneller und keine Spannmaschine — auch nicht den von einem berühmten Schüler von mir ausgedachten „Fingerquäler", welchen er zu gerechtem Entsetzen seiner dritten und vierten Finger wider meinen Willen erfunden und hinter meinem Rücken angewendet hat. Mein Fräulein, „hat der liebe Gott auf Einmal die Gesangsrachen schlecht gemacht — mag er's auch verantworten", ich lasse nicht nachhelfen und z. B. den abgenutzten Rachen durch Höllenstein vollends todt beizen und dann wieder aufstutzen, „ist er wirklich müde — dieser Rachen! — **bin ich nicht vielleicht daran schuld und mein verkehrtes Verfahren??!**"

Die Natur bringt so viel Schönes und brachte auch früher, vor der modernen Gesangsweise, ganz „vortreffliche Gesangsrachen“ hervor — kann sie denn auf einmal keinen ordentlichen und tauglichen mehr machen?

Wir kehren einstweilen ganz einfach zu den drei angezeigten Kleinigkeiten zurück, und darin wollen wir leben und wirken, aber:

von ganzer Seele,
von ganzem Gemüth
und
„Von ganzem Verstand.“

Kapitel 10.

Rhapsodisches über Gesang.

Die Ab- und Irrwege unsrer Gesangscomponisten, mit denen so viele Gesangslehrer und Gesangsanstalten gleichen Schritt halten, um die wahre Gesangskunst aus der Musik gleichsam zu verbannen oder wenigstens in ein unnatürliches, verfehltes und stets unschönes Gebaren zu drängen, und somit die Stimmen schon vor ihrer Entfaltung schleunigst zu zerstören und zu vernichten — veranlassen mich, aus meinem Tagebuch für Gesang Mehreres mitzutheilen und Weniges von dem bekannten Gesangslehrer Herrn Teschner in Berlin mit unterlaufen zu lassen.

Soll man denn immer und immer wieder den deutschen Componisten auseinander setzen, dass sie nicht italienisch componiren, sondern deutsch gesangsmässig schreiben lernen möchten, bevor sie in merkwürdiger Verblendung und Unwissenheit erfolglos die Opernkräfte abnützen, das Publicum quälen, ohne nur zu ahnen, dass man auch mit deutscher Gründlichkeit und Charakteristik grosse und kleine Opern schreiben könne. Auch die deutsche Oper verlangt eine stete Berücksichtigung der Stimmen und einen schulgerechten, wirksamen Gesang. Sie duldet keine Mordanfälle auf Sänger und Sängerinnen und ganze Orchester,

ihr widerstrebt das geflissentliche Aufsuchen von Effecten, die ihrer Unnatur wegen jeder wahre Opernfreund, jedes gebildete Ohr beklagen muss.

Ist es denn gar zu schwer, sich die nöthigen Kenntnisse von der menschlichen Stimme zu verschaffen und mit vorzüglicher Rücksicht darauf Partituren von Gluck, Haydn, Mozart und von Rossini, Bellini, Donizetti zu studiren? — Ist denn das Opfer so gross, was unsere Gesangscomponisten ihrem schaffenden Genius bringen, wenn sie das Unabweisbare lernen? Also es ist Schande, Gesangskenner befragen zu müssen und so empfindlich in eitler Selbstüberschätzung gestört zu werden — aber es ist keine Schande, für Vernichtung der edelsten Kunsterscheinung im Menschen — der Stimme zu wirken? — Und wenn Gefühl, Geschmack und Gehör die vorherrschenden Factoren bei Compositionen für das grosse Publicum sind und immer bleiben müssen: so frage ich nur, mit welcher Berechtigung sie auf diese drei Kleinigkeiten Anspruch machen wollen, wenn sie dieselben fast unaufhörlich verletzen? —

Componist. Wenn Frau N. meine Arie heute mit solcher Theilnahme, Beherrschung und Wohlklang der Stimme vorgetragen hätte, als die gestern von Rossini: so würde sie wenigstens eben so gefallen haben, da sie harmonisch und musikalisch viel bedeutender und interessanter, auch dramatisch wirksamer geschrieben ist.

Sängerin. Sie irren und werden immer irren, so lange das Studium der Stimme Ihnen Nebensache oder gar keine Sache ist. Jene mit steter Rücksicht auf die Stimme und deren Wohlklang geschriebene Arie setzt mich in die Stimmung des Wohlbehagens und des Gelingens, die Ihre hingegen in die des Missbehagens und Nichtgelingens. Was hilft der musikalische Werth, wenn er nur zu zweifelhafter Geltung kommen kann und meine Stimme kämpfen muss, statt zu herrschen? Sie achten ja die freie, reizende Bewegung der Stimme viel geringer, als das ganze einstimmige Publicum. Ich will ja nicht Mitleiden erregen, sondern durch schön entfaltende Sangeskunst — gefallen! — Denken Sie doch an claviermässig und nicht claviermässig — violinmässig und nicht violinmässig, — warum wollen Sie von stimmenmässig nichts wissen?

Die Kritiker haben oft gefragt, warum singt die Lind so kalt? — Warum singt sie nicht grosse, leidenschaftliche Partien? Warum wählt sie nicht auch zu ihren Leistungen mehrere neuere und neueste deutsche und wohl auch italienische grössere Opern? Warum immer

nur die Marie, Amine, Lucia, Norma, Susanna u. s. w.? — Ich stelle diesen und ähnlichen Fragen andere entgegen: „Warum will sie Jenny Lind bleiben? — Warum sucht sie ihre Stimme so lange als möglich zu erhalten? — Warum wählt sie Opern, worin sie ihre ganze künstlerische Gesangsbildung, die keiner Manier huldigt, nicht herausfordernd, ohne erlogene Empfindungen, keusch und züchtig, von idealer Schönheit ist, zur Geltung bringt? Warum Opern, worin sie ihrer Individualität nach möglichst vollkommene Gebilde hinstellen kann? Warum Opern, in welchen sie auch die seltene Vereinigung ihrer Gesangsmittel vorzugsweise glänzen lassen kann, ohne ihrer Stimme Gewalt anzuthun, zu schreien, zu forciren und ihre hohe, schöne, edle Kunst in Frage zu stellen? Warum berücksichtigt sie vor Allem den Gesang und dann erst die Musik? — oder nur Beides vereint? Hier die Antwort auf dieselben Fragen, die auch an Henriette Sontag und alle grosse Sängerinnen gestellt worden sind. Selbst die leidenschaftliche Schröder-Devrient, obgleich sie in abhängigen Theaterverhältnissen stand, hat selten Ausnahmen gemacht.

Diese Fragen sind es, welche unsre jungen Sängerinnen dringend mahnen möchten, sich keiner ungesangsmässigen Schreioper zu opfern, sondern ihre Stimme zu erhalten, zu überwachen und vor übermässigen und fortgesetzten, oft unkünstlerischen Anstrengungen zu bewahren, mit einem Worte, immer zu singen in der von der Natur ihnen angewiesenen Stimmenlage und nie zu schreien, also dabei auf die jetzt gewöhnlichen sogenannten Gesangseffecte und auf das moderne Coulissenschreien, unter Anderem hervorgerufen durch die überladenste und rücksichtsloseste Instrumentation, zu verzichten, wie dies bei Jenny Lind und Henriette Sontag immer der Fall ist. — So würden sie, wie früher, auch 10—20 Jahre in der Oper verwendbar bleiben und nicht schon nach wenigen Jahren (Ausnahmen gehören zu den Seltenheiten) eine kranke, gebrochene Stimme und verlorne Gesundheit zu beklagen haben. —

Jenny Lind und H. Sontag stellen sich unseren jungen, mit Stimme begabten und strebsamen Sängerinnen als das schönste Muster dar. Sie sind als Wundererscheinungen zu betrachten, in unserer Zeit namentlich, in der die neuere Gesangsrichtung aus vielen, schwer zu beseitigenden Gründen sich von den alten, an glänzenden Resultaten so fruchtbaren Schulen, des Pistochi, Porpora und Bernacchi, so weit entfernt hat und auf so traurige Abwege gerathen ist. Die hohe Schönheit ihres Gesanges, verbunden mit ihrer edlen, keuschen, gesunden Stimme, wie sie vielleicht jetzt nur bei ihnen sich vorfindet — was könnte wohl nachdrücklicher auf unsere jetzige verderbliche Opernrichtung aufmerksam machen? —

Die Theater suchen Spieltenore? — Sie mögen bedenken: Die Tenore, welche noch Stimme haben, können nicht spielen, und die Tenore, die endlich spielen können, haben keine Stimme mehr, weil sie in der Regel zu wenig oder falsch studirt haben. Denn ist die Stimme nicht richtig und schön gebildet, so führen eben die deutschen komischen Opern zunächst zum Verlust der Stimme, namentlich der gebrechlichen und empfindlichen deutschen Tenorstimme.

Hier nehme ich Gelegenheit, des allgemeinen Vorurtheils zu gedenken: „Der Tenor müsse die Bruststimme so weit als möglich hinauftreiben" — das sei das Schönste. — Es giebt sehr wenig Beispiele, dass solche Tenoristen dieses falsche Verfahren nicht mit dem baldigsten Verlust der Stimme und der Gesundheit bezahlen müssten. Ein schattirtes Singen vom *pianissimo* an wird auch dadurch ganz unmöglich, und gepresste und forcirte Töne bleiben immer „unschön", wenn auch die angestrengte und übernommene Kraft in der Oper bisweilen vorübergehend Effect machen sollte. — Die Ausbildung des Falsets und das mögliche Hinunterführen desselben bis in das Brustregister ist für den Tenoristen, der seine Stimme erhalten und in der Höhe nicht abschreien will, dem das *piano* immer zu Gebote stehen soll und der sich die nöthige Coloratur und Leichtigkeit, wie Eleganz und Geschmeidigkeit aneignen muss, — eben so unerlässlich, wie für den Sopran der Gebrauch der Kopfstimme. Das gewöhnliche „Aber" hierbei, dass das Falset eine zu auffallende Klangverschiedenheit von der Bruststimme habe und in Hinsicht der Kraft zu sehr nachstehe — ist eben nur die Folge, wenn es nicht anhaltend und vorsichtig genug ausgebildet und durch Herbeiführung gemischter Töne mit dem Brustregister fast unvermerkt verbunden wird.

Franzosen, Spanier, Portugiesen, selbst Russen, Engländer, Schweden suchen stimmgerecht zu schreiben, und bemühen sich auch, in kleineren Gesängen dem Sänger von allen Seiten Zugeständnisse zu machen, damit sie und das Publicum ungetrübte Freuden haben können. Nur unsere schwerfälligen Deutschen glauben das Privilegium zu besitzen, ins Blaue hineincomponiren zu dürfen, ohne irgend weitere Rücksicht zu nehmen, als dass der Schmerz in Moll tief unten heult — und die Freude hoch oben in Dur schreiet.

Werden wir nicht nächstens eine „Adresse junger Sängerinnen an mehrere Componisten Deutschlands" lesen, wie folgt: „Gedanken-

freiheit — Componirfreiheit — Opernfreiheit — aber keine Vernichtung der Kehlen. So mögen Sie denn wissen, dass wir hiermit feierlich protestiren gegen alle gesangswidrige Opern, weil Sie uns in keiner Weise für den Verlust unserer Stimmen zu entschädigen wissen, sondern sich nach der eiligsten Abnutzung unseres Talents nur immer nach anderen umsehen, mit denen Sie es eben so machen wollen. Lernen Sie erst den Gesang kennen, oder vielmehr: lernen Sie singen, wie es Ihre Vorfahren gethan und die italienischen Componisten jetzt noch thun — dann kommen Sie wieder."

„Welch' pedantisches Geschrei über das ungesangsmässige Deutschland? — Wo wird am häufigsten gesungen? Ich glaube in Deutschland. — Wird denn der Gesang nicht sogar schon in den Schulen gepflegt? — Und was bieten die unzähligen Liedertafeln, Gesangsvereine, Singakademien?" —

Das ist eben das Unglück, welches vollständig beleuchtet werden sollte. — Wie viele hoffnungsvolle Stimmen tragen diese Anstalten jährlich zu Grabe? — Wer singt denn in den Schulen? Knaben und Mädchen von 13—15 Jahren. — Aber Knaben sollen bei eintretender Mutation nicht mehr singen, und Mädchen sollen in diesen Jahren gar nicht singen, schon aus physischen Gründen.

Und „welche" Lehrer wirken hier für den Gesang? — Unsre schreibselige und superkluge Zeit überschwemmt unsre Ministerien und Landtage mit unzähligen Petitionen und Vorschlägen, aber noch kein Menschen-, Musik- und Gesangsfreund hat sich gefunden, den Cultministerien von ganz Deutschland aus einander zu setzen und zu beweisen, dass vorzüglich in den öffentlichen Schulen durch den da stattfindenden sogenannten Gesangsunterricht und Unfug die schönsten Stimmen und Begabungen sämmtlich im Keime erstickt werden. Die Stimmen der Mädchen können allerdings kunstgerecht geübt, vorsichtig geweckt und beweglich und musikalisch gemacht werden, aber nur im Mezzavoce-Gebrauch und nur bis zu ihrer Entwickelung, also bis zum 13. Jahre oder einige Monate länger oder früher. Aber da dies mit grosser Erfahrung, Feinheit, Sachkenntniss und Umsicht geschehen muss — woher sollen denn dazu die Gesangsprofessoren kommen, und wer soll ihnen dafür die goldenen Honorare zahlen? — Also fort mit allem Kindergesangsunfug — fort mit dieser philanthropischen Ausgeburt und Musiknarrheit unsrer überschwänglichen Zeit! Kann denn so ein unreifes, unreines und erfolgloses Kindergeschrei oder Kehlgequäke ohne alle künstlerische Ausbildung, Aufsicht und Leitung entschädigen für spätere unausbleibliche Stimmenlosigkeit, Heiserkeit und Organzerstörung? —

Wer presst, quetscht, schreiet mit Kehl-, Gaumen- und Nasenton dort in den Liedertafeln und Akademien? — Es sind die Tenore, welche sich abmühen, und ihre Stimme, der jede richtige vorher zu erlangende Tonbildung mangelt, zum Opfer bringen, so manchen, oft klangunschönen, stimmenraubenden vierstimmigen Gesängen von diesem oder jenem berühmten Componisten. — Wer ist die Dame, welche dort in der Singakademie das Solo sang? — Dieses Mädchen hatte noch vor einem Jahre eine schöne, frische, klangvolle Stimme, aber sie hat bereits sehr verloren, obgleich sie erst 20 Jahre alt ist, denn sie kneipt oder drückt jetzt mit Anwendung der Brusttöne bis in's zweigestrichene A, ohne dass nur irgend etwas für die Ausgleichung der Stimmregister und Anwendung der Kopfstimme gethan und sie von dem Obervorsteher mit Sachkenntniss überwacht worden wäre. Aber gerufen hat er oft: „Nur stark, kräftig! *con espressione*!“ — Während in Italien selbst die Gassenjungen mit offener Kehle und nicht selten mit grosser Befähigung ihre gesangsmässigen Volkslieder in ihrer für den Gesang so vortheilhaften Sprache singen: werden unsre nordischen Kehlstimmen, denen noch die deutsche Sprache so grosse Schwierigkeiten in den Weg legt, in den Schulen und Gesangsvereinen mit der höchsten Kaltblütigkeit und Selbstgenügsamkeit geopfert, indem jede künstlerische Vorbildung, wodurch nur allein die Stimmen erhalten und fortgebildet werden können, verabsäumt wird.

Wer steht an der Spitze dieser Anstalten? — Ja, Musiker, denen eigentliche Gesangsbildung fremd ist — aber keine Gesangslehrer, welche schulgerechte Ausbildung mit praktischen Leistungen zu verbinden wüssten. Ihre ganze Schule besteht höchstens in Treffübungen und Tacthalten. Diese Musiker sagen freilich: „Wer in meine Akademie kommt, muss schon singen können.“ Was soll das heissen? — Wo sollen sie es denn lernen? — Und wenn Ihr wirklich einige unvorsichtige, aber ziemlich geschulte und gebildete Sängerinnen für Eure Gesangsakademie durch Zufall erobern könntet — verlangt denn nicht schon die Erhaltung der Stimmen die grösste Fürsorge und Aufmerksamkeit? — Habt Ihr die? Und habt Ihr die Kenntnisse dazu? — Müssen denn nicht diese einigen geschulten Stimmen z. B. neben so verbildeten Sängerinnen singen, die gar keine reine und richtige Intonation haben können? Was sind denn nun also diese Anstalten — befördern sie die Stimmen oder vernichten sie dieselben? — Sie machen musikalisch! — Schöner Trost für verlorene Stimmen! — Sie lernen treffen und vom Blatt singen! — Süsser Trost für ausgebildete Stimmenlosigkeit!

Ein Gesangslehrer, der kein festes entschiedenes Urtheil hat und fortwährend hin und her schwankt, sich daher in jeder Stunde in Widersprüchen ergeht und sich durch schiefe, unhaltbare Ansichten Anderer beirren lässt — Begabung, Stimmenfond und Beschaffenheit des Schülers nicht sofort erkennen und die geeigneten Mittel finden kann, um Falsches und Unschönes daraus auf kürzeste Weise zu beseitigen und den nächsten Weg zum schönen Zweck — aber ohne eigensinnige und prahlerische Vollkommenheitstheorien — zu verfolgen; — der im Gegentheil verdächtigt, zankt, kränkt, beleidigt, niederdrückt, statt Muth zu machen, Alles anzweifelt, statt das Rechte wohlwollend anzuerkennen, auf dem grossen Pferde sitzt, statt liebevoll die Hand zu bieten, und ein anderes Mal eben so unmässig lobt als tadelt, und auf diese und ähnliche Weise die Zeit tödtet — der mag noch so viel rechtes Wissen in sich aufgespeichert haben, seine Erfolge werden doch weit hinter der Erwartung zurückbleiben. — Festigkeit, Entschiedenheit, Energie und ein scharfer feiner Blick, die Kunst, kein Wort zu viel und zu wenig zu sprechen und sich in seiner Sache ganz klar zu sein und mit steter rücksichtsvoller Freundlichkeit den Muth und das Selbstvertrauen seiner Schüler zu steigern — das gehört vor allen Dingen zu einem guten Gesangs- wie Clavierlehrer.

„Meine Sängerinnen werden für die Oeffentlichkeit — für das Theater gebildet, folglich müssen sie stark singen, stark studiren, forcirt auftragen, mit vielem Odemverbrauch — wie können sie sonst Effect machen?"

Antwort. Welchen Effect machen sie denn? Ich kenne keinen andern bei solchen, als dass sie nach 1—2 Jahren spurlos verschwinden und anfangs beklatscht werden, weil sie jung, hübsch und neu sind und Stimme haben und das wohlwollende Publicum sie aufmuntern will.

„Es gelingt dem Gesangslehrer nur, unter 20 bemerkungswerthen Stimmen Eine zu einiger Geltung zu bringen. Daher der Verfall der Gesangskunst."

Antwort. Treten keine zufälligen Störungen und Krankheiten ein, so nehmen alle Stimmen bis ungefähr zum 24. Jahre zu. Nur die Gesangslehrer tragen die Schuld, dass dem nicht so ist.

„Viele Stimmen bekommen eine Schärfe im Ton, welche die Vorbotin des Verschwindens derselben ist."

Antwort. Alle Stimmen sind und bleiben mehr oder weniger weich, wenn die Tonbildung die rechte ist.

„Nicht forcirt und mit natürlicher und leichter Stimmgebung und *piano* und *pianissimo* zu singen, dazu haben blos Henriette Sontag und Jenny Lind

das Privilegium vom Publicum erhalten, und ihre gefeierten Namen bürgen für den Beifall.“

Antwort. Wenn das nicht recht, nicht wahr, nicht schön wäre, wodurch hätten sie denn diese gefeierten „Namen“ erhalten?

„Unsere Sängerinnen versuchen auch *piano* und *pianissimo* und können keinen Effect damit machen, wie man alle Tage sehen kann.“

Antwort. Grosser Gott! ja, das glaube ich: solches *piano*, das forcirte Stimmen mit fehlerhaftem Ansatz und zu vielem Odemverbrauch von sich geben, das verschämt in der Kehle stecken bleibt und noch tiefer — das habe ich freilich nicht gemeint — aber ich meine dafür „die drei Kleinigkeiten aus dem neunten Kapitel.“

„Auch liegt das *piano* nicht in allen Stimmen und manche derselben qualificiren sich nun einmal nicht dazu.“

Antwort. Welch' breitgetretene, unhaltbare Entschuldigung? Da haben wir wieder das Gebrechen unsrer Zeit: „man sucht es ausser sich, statt in sich“ und darin, und nur darin ist die Erfindungskraft unsrer Zeit staunenerregend. Gehen die falsch behandelten Stimmen nach kurzer Zeit wieder zurück, statt vorwärts — so liegt's auf einmal im verfehlten Rachenbau und in Vernachlässigung der Londoner Rachenbürste. Können so falsch geschulte Stimmen kein *piano* mehr hervorbringen, so liegt's in der Ungeschicklichkeit der Natur und im falschen Bau der dazu nöthigen Organe. Können sie nur ein lächerliches *piano* hervorbringen, so liegt's im verfehlten Zäpfchen und in zu vielen Drüsen. Kann die ermüdete und abgenutzte Stimme mehrmals im Monat nur stöhnen und ächzen und hat keine Ansprache, so liegt das im Witterungswechsel und in anderen tellurischen Verhältnissen. Beleidigen kreischende, durch zu breit gezogene Mundstellung veranlasste, hässliche Töne, so geht der Tonstrahl schief statt gerade. Kann die arme forcirte Mittelstimme auch mit vielem Hauch nur noch stumpfe, hohle, umschleierte und widerliche Töne erzeugen, so heisst das eine nothwendige Krisis, deren die grausame Natur im Verfolg der Ausbildung mehrere verlangt. Gehen endlich die durch langes und forcirtes Aushalten geplagten Brusttöne in Kalbs- und Gänse-Töne oder in Gassenjungentöne über und die Ausbildner merken es endlich — gleich wieder eine Krisis! Ach, und an die „drei Kleinigkeiten“ denkt Keiner! — —

Woran scheitern denn nun aber unsre Gesangslehrer, von denen mehrere doch musikalisch sind, ein feines Gehör und Gefühl und Bildung besitzen, Gesangsschulen studirt und dabei das eifrigste Bestreben zeigen, es recht zu machen? — Die Tonbildung ist es, die eben nicht aus Büchern und

aus sich zu erlernen ist — nur durch „mündliche Ueberlieferung.“ — Spitzer Tonstrahl, leichter, freier, natürlicher Ansatz — Hervorziehen des Tons, Anschlag desselben an die oberste Zahnreihe — kein Odemverbrauch — Regulirung der Sprachtöne — Ausgleichung der Register — vieles Andere noch — ja, das klingt Alles recht hübsch: — aber das Alles auf kürzestem Wege zu lehren, ohne die Stimme abzunutzen, ohne auf Abwege zu gerathen und heraushören zu lernen, ob es die junge Sängerin nun recht macht, oder was noch fehlt und auf welche Weise es zu erlangen etc.? — davon muss man „Zeuge“ sein — oft, sehr oft.

Die Schröder-Devrient, welche als junge, schon damals belobte Sängerin von Wien nach Dresden kam, und der auch die wahre Basis des Gesanges fehlte, wunderte sich nicht wenig, als Mieksch sie auf diesen Mangel aufmerksam machte. Sie machte darauf bei Mieksch diese erste Tonbildung durch und wird sich noch wohl des alten Meisters erinnern und seiner ausserordentlichen Praxis darin. Mieksch lernte es von Caselli, dem Schüler Bernacchi's. Er hatte als junger Tenorist im Hôtel de Pologne zu Dresden mit grossem Beifall in einem Concert gesungen, als er sich dem eben eingetretenen Caselli vorstellen liess, um auch seine Huldigungen entgegenzunehmen. Dieser huldigte aber nicht, sondern versicherte ihm freimüthig, dass seine Gesangsweise falsch wäre, und seine Stimme bei solchem Missbrauch und ohne eintretende richtige Tonbildung binnen einem Jahre erliegen würde. Nach vielen und harten Kämpfen verzichtete der junge Mieksch auf weitern öffentlichen Beifall und studirte emsig und anhaltend bei Caselli die Tonbildung, nachdem er vorher seine forcirte Stimme einige Zeit hatte ruhen lassen.

Sollten aber ja einige Gesangslehrer durch Zufall mit Hülfe eines feinen Gesangsinstinkts die ersten Studien ziemlich richtig treffen und ihnen eine leit- und bildsame Stimme von schönem und seltenem Naturell entgegenkommen, so tritt der Fall ein, dass diese Studien bei weitem nicht ausdauernd genug, vielleicht nur einige Wochen oder Monate, statt nach Beschaffenheit ein Jahr und noch länger fortgesetzt werden. — Rich. Wagner fühlt das recht wohl. „Warum denn Opern für Gesang schreiben, da wir keine Sänger und Sängerinnen mehr haben?“ —

Seit der moderne Fortschritt die drei Kleinigkeiten blos der Vergangenheit nachsieht und statt dieser „Muth, Kraft und Geist“ proclamirt — durchziehen zwei Gesangsteufel die Welt. Sie gehen Hand in Hand, vernichten alle Stimmen, zerreissen jedes gebildete Ohr und lassen blos — die leeren

Opernhäuser übrig. Der eine dieser Teufel ist der oft schon von mir gerügte, viel zu viele „Odemverbrauch.“ Die schönen Stimmen müssen fast immer mit vollem Segel üben bis zum Schreien, und dazu noch lautes Schluchzen und das schwerfällige Odemziehen, und das eben erst, wenn der Ton schon erklingen soll? Und wenn in solcher Tonbildung, welche die Stimmenbänder in kürzester Weise erschlaffen machen muss, alles Uebrige recht wäre und dabei sein könnte — das Eine ist schon hinreichend, um jede Hoffnung im Keime zu zerstören. — Aber damit die Stimme, auch die männliche, die weit mehr Unrecht aushält als die weibliche, die schnell bis zu schneidender Schärfe getrieben oder in die Kehle zurückgedrängt wird, doch baldigst vernichtet werde und durchaus nicht zu natürlicher und schöner Entfaltung komme — so lauert schon der andere Teufel, schadenfroh über die segensreichen Bestrebungen des ersten, um bei dem Vortrag von Gesangsstücken auf solcher Basis zu ermorden, was noch übrig ist. Es ist das rücksichtsloseste, jeden Stimmenfond zerstörende Forciren einzelner Töne bis an die äusserste Grenze, bis zur höchsten Erschöpfung. Der arme Sänger presst und schmettert, erschüttert das innerste Mark der Stimme, damit die beiden Factoren „Muth und Kraft“ ja zu höchster Gestaltung kommen. Nun fehlt aber noch der „Geist“, der „Vortrag mit Licht und Schatten.“ — Er erfüllt eben seine Mission ganz von selbst in einer Romanze. Der unglückliche irregeleitete Sänger, der den Vortrag in solchen Operationen suchen muss, legt sich mit solcher Gewalt auf einzelne Töne, und ganze Strophen und zwar in seiner besten Stimmenlage, (die anderen Register lassen das schon nicht mehr zu) dass die nächsten ohnmächtig in die Kehle zurücktreten müssen, und die schöne, jugendliche, frische Tenor- oder Bassstimme mit ermatteten, stöhnenden Sprechtönen endigt. — Die Romanze ist nun zu Ende, und Muth, Kraft und Geist wirkten allerdings vereinigt: — die Aufgabe ist um desto schöner gelöst, weil vielleicht ein grobes Accompagnement noch die Sache auf schlagende Weise unterstützte und zu einer Totalwirkung bringt.

Durch solch' und ähnliches Verfahren, wozu ich besonders auch das stete Aushalten der Töne bis zum Forte rechnen muss, soll also die Stimme schnell herauskommen, sich entfalten, sich beseelen und verschönern? — Welch' unverdorbenes Ohr kann noch diese Tonbildungsquälerei, solche Gesangsdarstellung ertragen? Das sind also die modernen Gesangsbeiträge zur Verschönerung der Kunst, zur Veredlung des Geschmacks und zur Läuterung des Gefühls? — Verflucht seien diese Teufel! — Könnte meine schwache Feder etwas beitragen, um solche Gesangslehrer zur Besinnung zu bringen und nur einige unsrer schönen Stimmen zu retten: so

halte ich meine Mission — den Zweck meines Buchs, was den Gesang anlangt, für erfüllt.

Viele Vorurtheile habe ich schon bekämpft mit Ernst, mit Scherz — mit Erfolg — ohne Erfolg. — Eins ist sehr hartnäckig und verfolgt mich seit Jahren unaufhörlich. Ein Clavierspieler mit einem steifen, vom Arm ausgehenden, forcirten, hässlichen Anschlag spielt viel, aber durchaus unschön und gemein. Er fühlt dies selbst und das Spiel meiner Schüler gefällt ihm besser. — Ich soll das seinige nach dieser bessern Weise umwandeln — er will aber dabei fortfahren, zu schlagen, zu stossen, zu forciren und nach seiner Art Musik zu machen, nur soll, wie gesagt, Alles schöner und die Fertigkeit grösser werden. — Befindet sich dieser Spieler noch in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre, so kann man etwas thun für einen bessern Anschlag und also für ein besseres Spiel, aber nur bei Entfernung aller seiner gewohnten Musikstücke, durch kleine, leichte Uebungen, die er ganz schwach mit lockeren Fingern, ohne dem Arm den geringsten Einfluss dabei zu gestatten, fleissig und täglich spielen muss. Ausserdem ist Hopfen und Malz an ihm verloren. — Wo soll man denn anfangen, wenn er keinen Grundstein für das Bessere legen will? Wie kann man ein Dach bauen, wenn die Tragpfeiler auf keinem festen Grunde ruhen? — Ich habe das schon mannigfaltig mündlich und schriftlich behandelt, aber die Erscheinung kehrt immer wieder und namentlich auch bei „Sängerinnen.“ Ein Mädchen von achtzehn Jahren erscheint vor mir — sie hat von der guten Tonbildung meiner Sängerinnen gehört, und will sich diese auch aneignen. Damit ich ihre Stimme hören könne, wählt sie den „Erlkönig“ von Schubert, dieses gefährliche Gesangsstück, was selbst ausgebildete Sängerinnen zu abscheulichem Outriren verleiten kann. Mein Gott, was muss ich hören? Mit den Ueberresten einer schönen, jugendlichen Stimme, deren Register bereits zerrissen und aus einander getrieben sind, schreiet sie unter Stöhnen und Schluchzen mit hinaufgepresster Bruststimme und vielen modernsten Gesangsunarten, aber dennoch mit dramatischer Begabung, diesen Erlkönig ab. Die schneidende, auf's Aeusserste forcirte Stimme erfüllte mich mit Entsetzen, aber auch mit Mitleid über so herrlichen Fond und solche Unnatur. Zum Schluss desselben erlag ihre Stimme der Anstrengung, und sie stöhnte und krächzte nur noch heiser und tonlos. Sie hatte aber damit in vielen Gesellschaften Effect gemacht und zu Thränen gerührt — es war ihre Lieblingspiece. Verlassen wir diese Gesellschaften — diesen traurigen, aber überall sich aufdringenden Dilettantismus. — Das Mädchen ist erst achtzehn Jahr, sollte

sie nicht zu retten sein? — Ich versuche durch schwaches Studiren, aus der Mitte heraus, der Stimme nach und nach wieder aufzuhelfen auf meine schon beschriebene Weise. Sie begreift sehr gut und ihr fügsames Naturell erweckt Hoffnungen schon nach sechs Lectionen; die Kopfstimme kam bereits zur Erscheinung, und die Solmisation brachte die durch unsinnige Anstrengung in die Kehle zurückgedrückte Stimme wieder vor, ein besserer Ansatz fing sich zu entwickeln an, und das Brustregister kehrte in seine natürlichen Grenzen zurück. Da kam sie und erklärte unter Beistand ihrer Mutter, dass sie zwar so fortstudiren wolle, aber — von ihrem geistreich aufgefassten und effectvollen Erlkönig könne sie nebenbei nicht lassen. Sie kam noch einige Male: — „ich hörte ihn schon heraus," es war Alles wieder zerstört. Nur wenige Monate noch und sie hat diesem einzigen Erlkönig ihre ganze Stimme zum Opfer gebracht. In so jungen Jahren reicht dazu schon einer aus. Welch' ein Preis für einen Erlkönig? — Der alte grosse Gesangslehrer Mieksch in Dresden, ausser Rossini der letzte berühmte Vertreter der alten Schule, hat mich oft gewarnt, solchen zerstörten und verschrieenen Stimmen, die bereits mit erschlafften Stimmenbändern zu kämpfen hätten, auch wenn ihnen noch die Jugend zu Statten käme, grosse und bestimmte Hoffnungen zu machen — selten sei radicale Hülfe noch möglich. Ein übler Umstand ist es auch, dass so eine übertriebene starke Stimme zuvörderst diese blendende Stärke verlieren muss, wenn von „richtigem Studiren" die Rede sein soll, und man kann nicht wissen, ob die Stimme, wenn das Brustregister erst auf seine Grenzen zurückgeführt ist, wieder so stark und dabei schön zur Erscheinung komme. Möge kein, wenn auch noch so begabter und gebildeter Musicus sich zum Gesangslehrer hergeben, wenn er nicht mit grosser Charakterfestigkeit Geduld, Ausdauer und Aufopferungsfähigkeit zu verbinden weiss — er möchte wenig Freude und wenig Dank erleben. Auch wenn der Erlkönig nicht dazwischen kommt — jede Stimme, unzählige äussere Störungen abgerechnet, „bietet neue und andere Schwierigkeiten."

Meine Herren Gesangslehrer! Ein Wort an Viele von Ihnen über Ihr Accompagnement zu den Studien, Exercitien und Tonleitern etc. Ihrer Schülerinnen. Sie begleiten ja so rücksichtslos, als wenn Sie einen Kampf auf Leben und Tod mit den Stimmen Ihrer Sängerinnen eingehen wollten! Ihre Sängerin soll zu Anfang der Lection ganz piano bei f in der einmal gestrichenen Octave ohne allen Hauch und Odemverbrauch einsetzen und sich von da aus eine Quinte oder Sexte hinauf- und wieder zurückbewegen, und durch schwaches Solmisiren ihre Stimme vorleiten, vorziehen, und Sie poltern

dazu und schlagen auf die Tasten, als wenn Sie Pauken und Trompeten zu begleiten hätten? — Fühlen Sie denn nicht, dass Sie Ihre Schülerinnen dadurch zum Forciren, Schreien und zu allem Unschönen verleiten? Und wie können Sie denn bei solchem Getöse, bei so ungehöriger Kraftäusserung, wozu sich noch ein spitzer, stachlicher, unruhiger Anschlag gesellt, die zarten Operationen der Gesangskehle beobachten? Soll ich noch aus einander setzen, welche viele Nachtheile eine so unschöne, rohe Begleitung auf das Bestreben, „schön und gut zu singen", ausüben muss? Meinen Sie nicht, dass eine feine, reizende, aber freilich dabei entschiedene und feste Begleitung die Sängerin aufmuntert und unterstützt, fördert, wohl auch begeistert? Sie sollen ja überhaupt auf jede Weise das Gefühl Ihrer Schülerin für das Rechte, Wahre, Schöne auszubilden suchen? Was soll denn das achtzehnjährige Mädchen von Ihrem „Gefühl", von Ihrer „Bildung" halten, wenn Sie trommeln und schlagen, als wären Sie ein Clavierfurienmitglied? — Und wie begleiten Sie denn das Lied, die Arie? Wenn z. B. die Sängerin schwach singt und eine feine Nuancirungskunst hören lassen will, da benutzen Sie diesen Moment, „sich hören zu lassen" und der Sängerin und den Zuhörern unter hartem und rohem Anschlag mit grober Nuancirungskunst beschwerlich zu fallen? — Einem Gesangslehrer, der sich nicht eines guten und weichen Anschlags auf dem Clavier befleissigt und dabei immer auf sich Achtung giebt, fehlt schon die erste Grundbedingung — und der Mangel der drei Kleinigkeiten steht damit in nächster Verwandtschaft.

Seltsam! Ein namhafter Gesangslehrer schickt mir eben als Beitrag für meine Gesangsbetrachtungen sein „Glaubensbekenntniss" ein. Da es wenig Platz wegnimmt und verständlich abgefasst ist, so lasse ich es folgen, obgleich ich Einiges darin nicht vertreten mag. Man wird mir recht geben: er hätte doch wenigstens Rossini als den zweiten lebenden nennen und erst den Vierten zu beliebiger Auswahl stellen sollen! — Hat er vielleicht Rossini deswegen nicht genannt, damit das Glaubensbekenntniss so kurz als möglich werde? Oder weil Rossini seit wenigen Jahren sich blos mit der Ausbildung der Gräfin Orsini beschäftigt, die gegenwärtig in Florenz durch ihren Gesang allgemeines Entzücken erregt und eine zweite Lind genannt wird, der aber die moderne italienische, pariser und deutsche Gesangskunst gänzlich unbekannt geblieben? —

„Tausende von schönen Stimmen werden behandelt, tausend Gesangslehrer arbeiten täglich in Europa, eine Gesangsschule nach der andern erscheint. — Ein Hundert Solfeggien nach dem andern werden gedruckt

— Conservatorien für Gesang sind und werden immer mehr gegründet — grosse Hoffnungen werden erregt, glänzende Versprechungen gemacht. — Wo sind die Resultate? Wo sind die Sänger und Sängerinnen? — Wo sind die gereiften Früchte? — Ich sehe und höre keine, ich sehe blos leere Opernhäuser und verödete Concertsäle.

Mit unerschrockener Freimüthigkeit gestehe ich hiermit, dass ich dreissig Jahre lang bis auf den heutigen Tag, in keiner Stadt, in keinem Lande, an keiner Gesangsanstalt, in keinem Conservatorium, so viel ich auch Gesangsunterricht habe geben, so viel ich habe singen hören, auch nur einen Lehrer oder eine Lehrerin gefunden hätte, welche von der richtigen Basis, worauf sich nur allein **sichere, schöne und dauerhafte Erfolge erzielen lassen,** ausgegangen wären.

Was helfen Tonleitern und Solfeggien, was helfen die 5 Vocale, was hilft ho, ho, ho — was ka, ka, ka — was le, le, le — was ü-a und a-ü — was Scala singen — was Töne aushalten auf A — was staccato, was legato singen, — was hilft das dunkle Klanggepränge, was das helle — was hilft alle vornehme, geheimnissvolle, geschwätzige Gesangsthuerei — was hilft selbst die Solmisation — was hilft alles an sich Richtige, wenn man bei der zärtlichen und so leicht zu vernichtenden Stimme nicht von der rechten Basis ausgeht, nicht von vorn anfängt? — — Man soll, man kann nur damit beginnen, einen natürlichen, leichten, freien Ansatz der Töne zu lehren ohne allen und jeden sicht- und hörbaren Odemverbrauch — ohne alle und jede Anstrengung. Damit verbindet man vorsichtig die Solmisation und noch gar nicht das Aushalten der Töne, was zu leicht die Stimme schwer, faul und ungelenkig macht. Und das thut man nicht, oder nicht lange, nicht anhaltend, nicht vorsichtig genug. Was geschieht dafür?

Man zerknickt und zerstört die schönen Organe gleich in den ersten drei bis vier Monaten durch forcirtes Hauchen, durch Herausdrücken und widerliches Pressen des Tons, durch viel zu starkes Singen, wohl gar durch Schreien und Brüllen mit einem Odemverbrauch und mit einem Kraftaufwand, auf so hässliche und erschreckende Weise, dass das gebildete Ohr sich mit Entsetzen abwenden muss.

Alle spitzen schon die Feder gegen solch' unerhörtes Geständniss. — Gemach, meine Herren! — Drei sind davon ausgenommen. Der erste ist der hochbejahrte Lehrer der Jenny Lind in Stockholm, den ich zwar nicht persönlich — aber aus seinem Wirken kenne. Alle Sängerinnen, welche von ihm ausgehen, haben die richtige Tonbildung und den rechten Grund gelegt zu schönem und wahrem Gesange und für Erhaltung desselben. Dass Alles wieder zerstört ist und wird,

wenn deutsche Gesangslehrer die Fortbildung besorgt haben und besorgen — dafür kann ich nicht. Der zweite war Mieksch in Dresden, der mir vor einigen Jahren, kurz vor seinem Tode auf dem Krankenbette liegend, hoch in den achtziger Jahren die Scala vorsang mit reizender Anmuth, glockenrein, ohne alle Anstrengung und ohne allen hörbaren Odemverbrauch.

Und den dritten nenne ich nicht — damit jeder von Ihnen sich für den **Dritten** halten und — sich damit beruhigen könne. — — Widerlegen Sie mich aber um Gotteswillen nicht durch Reden und Schimpfen, durch Aesthetisiren, durch prahlerische Floskeln — sondern — „durch Thaten.“ — Amen.“

Kapitel II.

Hans Eilig.

Um auf kurze und unterhaltende Weise allgemeine Vorurtheile zu bekämpfen, schiefe Ansichten zu berichtigen, den Schlendrian zu züchtigen, hämischen Verdrehungen gesunder und geprüfter pädagogischer Ansichten entgegen zu treten, absprechende Bornirtheit zu geisseln und dabei in meiner Methodik fortzufahren: — führe ich die Leser wiederum in mein vielbewegtes Musikleben und bitte mich zu begleiten und zwar zu einem

„musikalischen Thee bei Hans Eilig.“

Personen:

Hans Eilig (jovial und bornirt — ist aus einer alten musikalischen Familie).
Frau Eilig (voreilig, neidisch und giftig).
Lieschen, ihre 13jährige Tochter (duselig — aber schnäpprig).
Schäfer, ihr Clavierlehrer (giebt sich sehr viel Mühe und tritt später hinzu).
Das, Clavierlehrer (sehr grob).
Emma, seine Tochter, Pianistin (schweigsam und musikalisch).

Frau Eilig (zu Das). Das ist also Ihre Tochter Emma, die morgen Concert geben wird? — Sie soll weniger Talent haben, als Ihre älteste Tochter. — Bei der ist ja Alles von selbst gekommen.

Das. Darüber müssen Sie meine älteste Tochter selbst fragen. Bis jetzt habe ich geglaubt: jede spiele recht — jede musikalisch — jede vielleicht schön — und doch jede anders: der Triumph der musikalischen Erziehung. — Auch ist die wohlfeile Vergleichskritik schon zu sehr abgenutzt! Bitte, was haben Sie weiter auf dem Herzen? —

Frau E. Haben Sie die hier auch nicht in die Schule geschickt? — Die älteste hat ja im vierzehnten Jahre weder lesen noch schreiben können! —

Das. Meine Töchter haben stets einen besondern Hauslehrer, mit dem ich vereint unterrichte, damit auch bei weniger Stunden des Tags ihre wissenschaftliche Bildung gleichen Schritt halte mit der künstlerischen, und auch noch Zeit übrig bleibe, in der freien Natur sich zu ergehen und ihre Körper zu kräftigen, während andere Kinder auf den Bänken in Schulen und Instituten 9 Stunden des Tags schwitzen müssen — und dies mit dem Verlust ihrer Gesundheit und einer frohen Jugend bezahlen.

Frau E. Gehen Sie weg, das weiss man schon! — Ihre Kinder müssen den ganzen Tag spielen —

Das. Nicht auch des Nachts? Wollen Sie sich vielleicht ihre Kunst dadurch erklärlich machen? — Uebrigens wundere ich mich, dass die Frau E. nicht auch Obiges gehört haben, da Ihnen doch sonst so viel Schlimmes von mir und meinen Töchtern hinterbracht worden? —

Frau E. (abweisend — plötzlich). Wie alt ist Ihre Emma eigentlich?

Das. Eigentlich ist sie 16 Jahre und 7 Wochen.

Frau E. Spricht sie französisch?

Das. *Oui, elle parle français* — und auch in Tönen — eine Sprache, die man in der ganzen Welt versteht.

Frau E. Sie ist aber ja so still; — sie spielt wohl nicht gern? —

Das. Sie haben ihr noch keine Gelegenheit zum Sprechen gegeben und — voreilig ist sie nicht. Sie spielt übrigens seit 2 Jahren sehr gern.

Frau E. (schnell). Nun sehen Sie, also früher haben Sie dieselbe doch dazu gezwungen? —

Das. Sie hat allerdings früher in ihrer natürlichen Entwickelung, der die Eitelkeit und andere unlautere Motive fremd waren, mehr aus Folgsamkeit und Gewöhnung gespielt oder vielmehr ernstere Studien gemacht. — Macht Ihre 13jährige Tochter auch ernste Studien immer unaufgefordert? Oder geht sie alle Tage gern in die Schule? Oder strickt sie immer, ohne daran erinnert zu werden? Oder —

Frau E. (einfallend). Ich sehe, Sie sind verliebt in Ihre Töchter? — Sie sollen aber doch so entsetzlich streng und grausam bei der musikalischen Ausbildung Ihrer Kinder sein — oder vielmehr, so sollen Sie immer sein.

Das. Meinen Sie, dass ich das aus Liebe wäre? Oder Sie schliessen es, weil sie Künstlerinnen sind — oder weil sie so blühend und gesund aussehen — oder weil sie so schöne Briefe schreiben können — oder weil sie durch's Sticken nicht schief geworden — oder weil sie so harmlos, natürlich und bescheiden sind? — Oder

Frau E. (empfindlich). Lassen wir das! — Einen guten Rath will ich Ihnen aber geben: strengen Sie Ihre Emma nicht zu sehr an, wie Sie es leider bei der ältesten auch gethan.

Das. Wenn dem so ist, Frau E. — so ist es ihr wenigstens sehr wohl bekommen.

Frau E. (heftig). Sie würde aber noch wohler —

Das. Sein, wenn sie gar nicht spielte, — das kann ich so eigentlich nicht wissen und ist mir schon gestern auch gesagt worden. — Nun, Sie nehmen wohl fürlieb einstweilen, wie Emma eben ist! —

Frau E. Solchen Leuten, wie Sie sind, ist gar nicht zu rathen. —

Das. Ich war immer ein Lehrer, der ganz in seiner Sache lebte und über die Erziehung seiner Töchter und anderer Schüler, die er zu Künstlern gebildet, täglich mit sich zu Rathe ging — und zwar mit einigem Talent.

Frau E. (ignorirend — sich zu Emma wendend). Thun Ihnen denn die Finger nicht weh bei dem Spiel so schwerer Sachen? —

Das. Blos wenn ich sie darauf schlagen würde; das thue ich aber nicht.

Emma sieht nach dem Papagei, der in der Stube hängt und streichelt den grossen Bullenbeisser.

Hans Eilig (eintretend mit seiner Tochter Lieschen). Herr Das, Sie wollen also so gut sein, heute unser Lieschen im Clavierspiel zu überhören und sagen, ob wir so fortfahren können? — Ja, ja, die Musik hat sich nun in unserer Familie einmal so fortgeerbt; meine Frau hat auch in ihrer Jugend ein Bisschen geklimpert und ich — ich habe Violine gespielt. Nun sagte mir zwar mein Lehrer im Gymnasium: ich hätte kein Talent, kein Gehör und keinen Tact und — kratzte zu sehr. —

Das. Sehr merkwürdig! — Er hat sich wohl geirrt?

Hans E. Aber ich habe die Musik immer entsetzlich geliebt. — Mein Vater und Grossvater auf unserm Gut haben sogar oft für den Schulmeister die Orgel in der Kirche gespielt und die Unterthanen haben's gleich gemerkt, wenn sie spielten. Mein Vater hat mir das oft bei Tisch erzählt — ha ha, das war recht spassig.

Das. Merkwürdig! —

Hans E. Ja, um wieder auf meine Geige zu kommen, so liess ich sie nach einem Jahre liegen, weil es mir selber so kratzig vorkam.

Das. Merkwürdig! — Da hat sich Ihr Gehör und Gefühl schon mehr ausgebildet gehabt.

Hans E. Als ich nachher eine Stelle annahm, da sagte mir meine Frau: „Mann, es ist doch Schade um Deine Geige", da liess ich sie wieder beziehen und nahm einen Lehrer an. — Es ist noch, als wenn's heute wäre. —

Das. (mit niedergeschlagenen Augen — der Bediente bringt Eis). Das ist sehr merkwürdig.

Hans E. Aber der Stadtpfeifer meinte auch, in Duetten wäre nicht mit mir fortzu—

Das. Merkwürdig! Da haben Sie wohl nur Solo gespielt? — Aber, um auf Ihre Tochter zu kommen! — Wollen Sie mir denn etwas vorspielen, Fräulein Lieschen? —

Frau E. (herablassend und sanft). Ja, aber sie ist ein Bisschen ängstlich und genirt sich vor Ihrer Emma.

Emma. Das haben Sie gar nicht nöthig.

Frau E. Hole doch *„Les graces"* von Herz und das Tremolo von Rosellen.

Lieschen. Aber Mama, das von Herz habe ich vergessen und das Tremolo kann ich noch nicht. — Das ist immer so bei mir. Herr Schäfer sagt: ich sollte mich nur trösten, bei seinen andern Schülern wäre es auch nicht anders — es würde schon am Ende durchbrechen! — Aber Herr Schäfer ist recht streng! Sind Sie auch so streng, Herr Das? —

Frau E. Du hast es ja schon von mir gehört — Herr Das ist der allerstrengste — (scherzhaft) er will's aber nicht Wort haben.

Das. Eins müssen Sie mir zugestehen, Frau Eilig: meine Schüler alle freuen sich stets auf meine Stunden, und das muss immer so sein, weil die Fortschritte sichtbar und erfreulich sind und sich Alles naturgemäss von selbst entwickelt.

Frau E. (weniger giftig). Das wollen wir nicht weiter untersuchen. Wie könnten denn Ihre Töchter so viele Stücke vorspielen und noch dazu auswendig, wenn sie nicht den ganzen Tag spielen müssten und Sie so grausam wären, während mein Lieschen nicht Eins ohne Stocken durchbringen kann? —

Das. Erlauben Sie — bei Ihnen liegt's an Schä —

Frau E. Nein, nein — ich muss sehr bitten, auf unsern Herrn Schäfer lassen wir nichts kommen, der nimmt's sehr genau und ist unermüdlich —

Das. Darauf kommt es nicht allein an, sondern —

Hans E. Es ist doch kolossal, bei meiner Ehre: Ihnen fliegen die Talente nur so zu — da lässt sich leicht unterrichten! — Ha! ha! Merken Sie's, dass mein Grossvater Orgel gespielt? — Nun, Lieschen, setze Dich und spiele! —

Es ist die Cavatine aus dem Piraten mit Variationen. Die Introduction fängt mit *es* unisono an. — Lieschen greift unisono E und im Basse noch daneben, und ruft: „Mama, habe ich Dir's nicht gesagt — ich kann sie nicht mehr!" — Es tritt Herr Schäfer ein — springt hinzu und setzt ihr die Finger auf's *es*.

Schäfer. Verzeihen Sie, Herr Das, — ich will sie nur erst in Gang bringen. Vor solchen Kennern zu spielen, macht sie auch ein Bisschen verlegen; — es vergehen ihr ganz die Augen. Es sind ja drei b vorgezeichnet, Lieschen!

Hans E. Nur Courage! — Aha, Lieschen kann ja nicht auf's Pedal, der Bullenbeisser liegt davor, — Johann, bring' ihn hinaus!

Lieschen spielt nach Beseitigung des Bullenbeissers bis zum vierten Tact, wo sie *cis* statt c greift und aufhört.

Frau E. Na, fange noch einmal an; Herr Das hört so was gern — er hat das Alles bei seinen Kindern schon durchgemacht! —

Lieschen fängt von vorn an und kommt bis zum achten Tact, wo sie wieder stockt.

Schäfer. Mache mir doch keine Schande! — Nun, fange noch einmal an, mein Lieschen — es ging ja vor acht Tagen recht leidlich.

Lieschen fängt wieder an und spielt oder klimpert vielmehr bis zum achtzehnten Tact. — Aber nun ist Alles zu Ende und sie will aufstehen.

Das. Ueberschlagen Sie die Introduction — die ist zu schwer. Nehmen Sie gleich das Thema.

Frau E. Ach ja — das schöne Thema!

Hans E. (zu seiner Frau). Wir wollen gehen und die Herren da allein lassen. Nachher, meine Herren Künstler, wollen wir bei einer Tasse Thee weiter darüber sprechen.

Lieschen weigert sich zu spielen.

Das. Herr Schäfer, lassen Sie mir doch von Lieschen einige Tonleitern, einige Accorde, einige Fingerübungen oder einen leichten Tanz ohne Noten spielen!

Schäfer. Solche Sachen hat sie nicht in Fingern. — Sehen Sie, ich nehme immer ein Stück nach dem andern, aber lasse jedes so gut spielen, als nur möglich — wiederhole auch die schweren Stellen, schreibe die rechten Finger darüber und halte streng darauf, dass sie keinen falschen nimmt — gebe mir überhaupt viel Mühe und schwitze viel dabei. Lieschen folgt auch und übt täglich ihre Stücke zwei Stunden — — aber — aber!

Lieschen entfernt sich mit Emma.

Das. Sie werden mit Ihrem besten Willen nicht zum Ziele kommen, Herr Schäfer. Wenn Ihr Lieschen auch nur als Dilettantin spielen soll und etwas Höheres gar nicht bezweckt wird, wozu auch ihr Talent nicht ausreichen dürfte: so müssen Sie doch vorher einige Sorgfalt auf eine richtige Tonerzeugung verwenden und das Rothkehlchengetippel beseitigen, alsdann ihren Händen und Fingern durch mechanische Uebungen aller Art, durch Tonleiterspiel u. s. w. so viel Fertigkeit, Festigkeit und Sicherheit zu geben suchen, dass sie ihre Stücke wenigstens zur Noth beherrschen kann mit einem einigermassen ausgesprägten Ton und erträglichem Anschlag. — Nicht weniger irren Sie in der Wahl der Stücke, die ja bei weitem zu schwer sind — ein Fehler der meisten Lehrer bis hinauf zu den fertigsten Schülern. Die Stücke, welche Schüler vortragen sollen, müssen stets unter den mechanischen Kräften der Schüler stehen, weil sonst immer nur der Kampf mit den Schwierigkeiten dem Kinde alles Vertrauen zur Darstellung raubt und Stottern, Stocken, Ruscheln — lauter Ungehöriges erzeugt. — Studien, Etuden etc. sollen die Mechanik vorzugsweise ausbilden, aber nicht Tonstücke — am allerwenigsten von gewissen berühmten Componisten, die vielleicht nicht einmal claviermässig schreiben, wenigstens zunächst mehr die Musik als die Spieler im Auge haben — in höheren Regionen wohl gar von Beethoven, was das Bedenklichste ist. — Also erst einen mechanischen Grund legen — die Fertigkeit und Schnelligkeit der Finger, ihre Kräftigung und den Anschlag wenigstens etwas bedenken und dabei mit dem Einstudiren leichter Stücke von Hünten, Burgmüller u. s. w. immer fortzufahren, kann nur zu einem gewissen Resultate führen, ohne dass Sie sich — dem Kinde — und den Aeltern das Leben sauer machen und das Clavierspiel verbittern. — Wollen Sie die mechanische Fertigkeit, die doch zur Darstellung unentbehrlich, durch Einstudiren von Tonstücken, namentlich ohne die sorgfältigste Auswahl, herbeiführen, so möchten Sie viel Zeit brauchen, dem Schüler alle Lust und jedes Interesse dafür rauben, und das junge Lieschen würde viel eher einen Mann bekommen — als die Satisfaction, ein Stück vorzutragen, was ihr und Andern Freude machen könnte. — Ohne stufenweise Entwickelung und Fortbildung, ohne Plan, ohne Nachdenken, Sinnen, Speculiren — ohne Methode geht es nicht. Wie kann es zu etwas kommen, wenn das Kind bei dem Spiel mit dem Anschlag, mit dem Tact, mit der Eintheilung, mit den Fingern, mit der Applicatur, mit der Notenkenntniss (Verwechselung der Bassnoten mit den Discantnoten) — mit Allem auf einmal zu kämpfen hat? — Und welche Plage? — Welcher Zeitverlust ohne Erfolg? —

Schäfer hat vertrauungsvoll zugehört und es schien ihm ein Licht aufgegangen zu sein. — Das und Schäfer gehen zum Thee.

Frau E. Nun, meine Herren, haben Sie sich verständigt? — Ist das Lieschen nicht ein folgsames Kind? — Sie muss alle Tage zwei Stunden üben — und wenn sie noch so müde ist. Sollen wir so fortfahren, Herr Das?

Schäfer. Herr Das hat mich auf Einiges aufmerksam gemacht, was ich benutzen werde.

Das. Es waren einige Kleinigkeiten.

Hans E. Nach dem Thee spielt uns Fräulein Emma wohl auch ein Stückchen vor?

Emma. Das Instrument ist sehr verstimmt, auch stocken einige Tasten, die Spielart ist zu flach und das Instrument überhaupt nicht geeignet, mit Erfolg etwas darauf vorzutragen.

Hans E. Ich bitte sehr: als wir den Flügel vor 16 Jahren angeschafft, wurde er von aller Welt als ein Capitalstück gepriesen. Wir machten dazumal einen guten Kauf — denn wir erhandelten ihn von dem Nachbar, der ihn schon einige Jahre recht hübsch ausgespielt hatte. Das kann Ihnen, mein Fräulein, alles Herr Schäfer bestätigen.

Emma nickt bedenklich mit dem Kopf und sieht Schäfer misstrauisch an.

Hans E. (fährt fort). Meine Geige ist nun gewiss auch schon seit jener Zeit, was über 20 Jahre her ist, besser geworden. Wäre Lieschen ein Junge, sie müsste bei meiner Ehre Geige lernen, damit es in der Familie bliebe! Ha, ha, ha!

Das. Das wäre merkwürdig.

Das will sich empfehlen mit seiner Tochter.

Frau E. (herablassend). Besuchen Sie uns bald wieder, dann soll Ihnen Lieschen auch das Tremolo von Rosellen vorspielen; aber Fräulein Emma muss dann auch ein Stückchen spielen.

Das. Sie sind merkwürdig gütig.

(Das verbeugt sich mit seiner Tochter.)

Ich wurde eben zum Banquier Gold gebeten, wo wir den grossen, berühmten Clavierspieler Forte hören sollen; ach! und wo gesungen wird. Darauf freuen wir uns sehr.

Kapitel 12.

Aphorismen über Clavierspiel.

Meine Töchter spielen von allen bedeutenden Componisten und auch die bessere Salonmusik. Jede Einseitigkeit ist ein Nachtheil für die Kunst. Es ist eben so unrecht, nur von Beethoven, als nichts von ihm zu spielen; oder nur classische oder nur Salonmusik. Wählt der Lehrer blos erstere zum Studiren, so reicht gute Technik, ziemlich gesundes Spiel, Verständniss und Bewusstsein hin, um eine zum grössten Theil befriedigende Darstellung zu erzielen. Die Musik entschädigt meist für ein nach Beschaffenheit trocknes, kaltes und zu wenig oder nicht fein schattirtes Spiel, für einen mittelmässigen oder nachlässigen Anschlag und andere Mängel mehr. Selbst der bessere Spieler wird durch das Interesse, welches er vorzugsweise der Composition zuwendet, oft abgezogen von einer durchweg correcten und feinen Darstellung, von dem Bestreben, die Composition durch möglichst schöne Darstellung zu heben und zu bester Geltung zu bringen. Und die „Begeisterung" beim Spiel der classischen Musik, wenn sie nicht hohle Affectation, sondern hohe Offenbarung der Künstlernatur ist, kann eben nur eintreten, wenn vom „Künstler" und nicht vom „Schüler" die Rede ist. Ich greife bei gereifteren Schülern daher z. B. mit einer Sonate von Beethoven zugleich nach einem Notturno oder Walzer von Chopin, und nach einem Stück von St. Heller oder Schulhoff, Henselt, Carl Mayer etc. Eleganz und Glätte, gewisse Koketterien, Zierlichkeit, Sauberkeit, Schattirungen aller und besonderer Art — „feine Nuancirungskunst" muss man nicht an einer Sonate von Beethoven ausbilden wollen — ganz andere Gelegenheit dazu geben letztere Stücke u. s. f. Aber es unterhält auch den Spieler eine Abwechselung viel mehr, spannt seine Aufmerksamkeit, ermüdet ihn nicht so leicht, schützt ihn vor Nachlässigkeiten, befördert das Kunstbewusstsein und überrascht ihn zuletzt angenehm, wenn er auf einmal drei Tonstücke so verschiedener Gattung spielen kann.

„Vortrag kann nicht gelehrt werden — er muss von selber kommen!"

Wann soll er denn kommen? — Wenn die steifen Finger 50—60 Jahre alt sind und der Vortrag darin sitzen bleibt — ohne dass man was zu hören bekommt? — welch' breitgetretener Gedanke! — Betrachten wir ein-

mal Einige, bei denen der Vortrag von selbst gekommen. X. spielt fertig und correct, aber sein Vortrag bleibt roh, kalt, monoton, trägt zu pedantische Sorge um die Mechanik und den strengsten Tact, wagt kein *pp*, hat zu wenig Ton und Schattirung im *piano*, spielt das *forte* zu stark ohne Rücksicht auf das Instrument. Seine *crescendi* und *diminuendi* sind ungehörig, grob und oft an ungeeigneten Stellen herausfordernd und — seine *ritardandi?* O, die sind sehr langweilig! — „Aber Fräulein Z., die spielt anders und schöner!" — Anders spielt sie — ob schöner? — Gefällt Ihnen diese veilchenblaue Lieblichkeit — diese angekränkelte Bleichheit — diese geschminkte Lüge auf Kosten aller Charakterwahrheit? Dieses gezierte und süss verschmachtende Wesen, dieses *rubato* und Zerreissen der musikalischen Phrasen, diese Tactlosigkeit, — dieser leere Gefühlsplunder? — Talent haben sie beide — aber man liess den „Vortrag sich von selbst" entwickeln. — Aus beiden wären sehr gute Spieler geworden — nun haben sie aber sogar den Sinn verloren für jede „ideale Bestrebung", die sich in den Grenzen der Schönheit, Wahrheit und Natürlichkeit bewegt. — Ueberlässt man die Schüler sich selbst: — das Ungehörige, das Unrechte ahmen sie leicht und geschickt nach — das Gehörige, das Rechte, schwer und gewiss ungeschickt. — Schon der kleine Bube, der kaum sprechen kann, spricht ein schlechtes Wort, ein Schimpfwort viel leichter und sogleich nach, als ein gutes, etwas Edles bezeichnendes Wort. Welcher Pädagog ist nicht schon damit überrascht worden und welche alte Tante hat nicht schon darüber gelacht! — „Man muss seine Gefühlsweise Andern nicht aufdringen!" Das ist ja auch nicht nöthig — aber man muss das Gefühl Anderer wecken, leiten und bilden können ohne ihre individuelle Gefühlsweise, wenn sie sich nicht offenbar auf falschem Wege befindet, zu beeinträchtigen, zu unterdrücken oder wohl gar zu zerstören. — Wer hat nicht schon, übrigens äusserlich sehr musikalische Virtuosen und Sänger gehört, deren Gefühlsweise entweder lächerlich oder betrübend ist? —

Man gesteht mir unter Anderem zu, dass ich einen schönen Anschlag, mehr oder weniger, bei allen meinen Schülern erzielt. — Sie wünschen sich in den Besitz der dazu nöthigen Uebungen? — Damit ist aber noch nicht viel erreicht, es kommt eben auf die Art an, „Wie" und „Wenn" sie benutzt werden und dass bei dem Spiel anderer Etuden und Stücke die genaueste Aufsicht nicht fehlen darf und dass man nichts zu üben und zu spielen aufgiebt, was den noch nicht befestigten guten Anschlag wieder in Frage stellt und das in den Stunden Aufgebauete immer wieder zerstört. Wie gesagt, auf's Ueben, auf's viele Ueben kommt es nicht an — nur auf's „rechte Ueben"

und dass man den Schüler auf keine Um- und Abwege gerathen lässt. — Man fragt unaufhörlich: „wie viele Stunden des Tags üben und spielen Ihre Töchter?“ Wenn die Zahl der täglichen Uebungsstunden den Massstab für den Standpunkt des Virtuosen abgiebt, so gehören meine Töchter zu den unbedeutendsten — oder gar nicht in diese Menschenclasse.

Hier ist's am Ort, mich über das „Spiel mit lockerem Handgelenk“ näher auszusprechen, um nicht missverstanden zu werden. Die Töne, welche man mit lockerem Handgelenk anschlägt, werden immer weicher, reizender, voller erklingen und mehr und feinere Schattirungen zulassen, als die spitzen und körperlosen, welche mit Hülfe des Ober- und Unterarms mit unausbleiblicher Steifheit herausgestochen, getippelt, oder geworfen werden. Auch ist mit seltenster Ausnahme eine grössere Technik weit schneller und schöner zu erlernen, als wenn der Ellenbogen mit dabei arbeitet und thätig ist und die Kraft daraus mit dazu genommen wird. Ich will es dagegen nicht tadeln, wenn manche Virtuosen ein rapides Octavenspiel mit steifem Handgelenk ausführen — sie machen es oft sehr präcis, im schnellsten Tempo, kräftig und effectvoll. Es kommt auf die individuelle Beschaffenheit des Schülers an, ob er es so oder mit lockerem Handgelenk am besten und schnellsten lernt. Das jetzige virtuose Bravourspiel kann indessen der Octavenfertigkeit nicht entbehren — es gehört mit dazu. — Ich komme nun auf die Operation der lockern und unabhängigen Finger bei dem Spiel überhaupt, d. h. bei schon vorgerückten Schülern, die das Elementare überwunden haben. „Die Finger nämlich müssen sich hier mit einer gewissen Festigkeit, Entschiedenheit, Schnelligkeit und Kraft in die Tasten legen und in die Tastatur hineingreifen lernen“, sonst bekommen wir ein mattes, farbloses, ungewisses, unreifes Spiel, woraus sich kein schönes Portamento, pikantes Staccato und lebhafte Accentuation entwickeln kann. — Es sehe aber jeder Lehrer zu, sinnend und trachtend nach dem Besten, dass es nur nach und nach, mit steter Rücksicht auf's Individuum und nicht auf Unkosten des schönen Spiels und eines weichen und reizenden Anschlags geschehe.

Es ist beschämend für einen Theil der Kritiker, Künstler, Componisten und Lehrer, dass das grosse allgemeine Publicum für einen natürlichen, keuschen, feingeschulten Gesang und ein feines, edles Clavierspiel viel mehr „richtige Beurtheilung und Schätzung“ an den Tag legt und viel schneller weiss, „woran es ist“ — als diese. Das Gefühlsvermögen und der Sinn für Schönheit ist bei dem Publicum unbefangener, unbeirrter, empfänglicher, natürlicher und in seiner Auffassungsweise nicht gestört durch Reflexionen,

Bekrittelungssucht und viele andere Nebendinge; es steht auf keinem geschraubten und schiefen Standpunkt. J. Lind ist ein schlagender Beweis dafür, so wie mehrere Clavierspieler.

Die neue Richtung proclamirt auch im Clavierspiel „eine höhere Schönheit", als die bis jetzt existirte. — Nun frage ich alle bei Sinnen Gebliebenen und die Vertheidiger dieser Richtung: „worin diese bestehen soll??" Man kann doch nicht in's Blaue hinein über eine Schönheit sprechen, die man nicht erklären kann. Ich habe mehrere solcher Schönheitsmenschen eben spielen — spielen? nein, trampeln und strampeln hören und komme zunächst nach meiner Logik zu der Ueberzeugung, dass es heissen soll: „eine höhere — ganz andere, ganz entgegengesetzte Schönheit" — eine „hässliche" Schönheit, die allen edlen Empfindungen des Menschen widerspricht. Doch unser geistvolles Zukunftszeitalter weist solchen vormärzlichen Standpunkt gleich mit Goethe ab: „Wo Begriffe fehlen, da stellt zur rechten Zeit ein Wort sich ein." Die von mir beschriebene und erlebte Clavierfurienperiode ist nur die Vorrede zu diesem neuen Werk, nur ein schwacher Versuch — nur der erste Anfang zu diesem Zukunftsclavier. — Kann denn das unsinnigste Wüthen und Toben auf dem Clavier, wo in einer halben Stunde nicht ein musikalischer Gedanke zu klarem Verständniss kam und kommen konnte und die widerwärtigste und roheste Behandlung eines grossen Concertflügels, verbunden mit Erschrecken erregendem Missbrauch beider Pedale, die Umstehenden in Angst, Entsetzen, Starren und Staunen versetzte, jemals etwas Anderes sein und heissen — als „eine monströse Verwilderung ohne Sinn und Verstand?" — Das soll Musik sein, Musik der Zukunft — Schönheit der Zukunft? — Also, es werden wohl andere Ohren dazu gemacht — andere Gefühle dazu hergestellt — andere Nervenorgane angeschafft?! — Da haben wir wieder die Rachenärzte — die lauern schon im Hintergrund! Welch neuer, grosser anatomischer Wirkungskreis eröffnet sich ihnen!! — Unsere Zeiten bringen Missgeburten zur Welt, die kein Verstand der Verständigen begreift — wovor man mit Entsetzen zurückschaudert. — Kaum haben die Excesse in der Weltgeschichte aufgehört, so sollen noch weit grössere in der Musik nachgeholt werden? — — Tröstet Euch jedoch, meine Leser: diese einzeln stehenden Verrücktheiten — diese letzten Zuckungen des musikalischen Wahnsinns und würden sie mit noch so viel Arroganz proclamirt, werden nicht die Welt durchstürmen. Es giebt kein Publicum mehr dafür, nicht einmal neugierige Freibillets, nur einige bezahlte Hülfsbedürftige würden solche „Concertleistungen der Zukunft" zu überstehen wagen. — —

Ich soll über „höheren Vortrag“ im Clavierspiel mich aussprechen? — Diese Aufgabe ist nicht, wenigstens nicht für meine Schriftsprache und ich kann sie nur praktisch an bestimmten Individuen lösen. — Die Lehrer, welche mich verstehen und verstehen wollen, finden in meinen Kapiteln schon das nöthige Material und die nöthigen Andeutungen dazu und ich rufe ihnen blos zu: „Ihr mit den drei Kleinigkeiten begabten Lehrer sucht dieselben drei Kleinigkeiten in Euren Schülern anzuregen, zu läutern und auszubilden nach Kräften, mit Aufopferung, mit Energie, mit Consequenz — und es wird sich Alles finden in Wahrheit und Schönheit. Da bleibt Ihr in der Gegenwart, wo es noch Viel und Unendliches zu thun giebt.“ In der Albernheit, Talentlosigkeit, und hirnverbranntem Unsinn wurzeln freilich diese drei Kleinigkeiten nicht — deswegen wurzeln die Inhaber eben in der Zukunft und proclamiren „höhere, d. h. entgegengesetzte Schönheit.“ — — — —

Clavierregeln.

„Du darfst nicht eher ein zweites Stück anfangen, bis du das erste überwunden hast.

Du sollst nicht auswendig spielen, sondern auf die Noten sehen, sonst lernst du nicht vom Blatt lesen.

Du musst kein Stück spielen, was nicht gehörig beziffert ist, damit du dir keine falsche Fingersetzung angewöhnst.

Du darfst nicht auf die Tasten sehen bei springenden Tönen und Accorden, weil das von den Noten abzieht.

Du musst hübsch beim Spiel zählen lernen, damit du immer streng im Tact bleibst.“

Um auch einmal dem Geist der Zeit Rechnung zu tragen: „solche und ähnliche Dinge gehören zu meinen wirklich überwundenen Standpunkten;“ — ich wünsche, dass die Zukunftsmusiker ihre Standpunkte auch so glücklich überwinden mögen — nicht durch hohle Floskeln und Phrasen und durch leeres Strohdreschen — sondern durch „praktische erfolgreiche Wirksamkeit und Streben nach dem Besseren.“

„Was hilft denn Ihre Methode, wenn man Schüler bekommt, die schon jahrelang viele Tonstücke nach Noten gespielt, aber schlecht gespielt haben, und die man zu besserem Spiel führen soll?“ —

Man hält mir das so oft entgegen. Giebt denn nicht schon mein erstes Kapitel darauf Antwort? — Vor Allem lassen Sie alle gespielten Noten auf lange Zeit weglegen, denn mit diesen ist das schlechte Spiel des Schülers

so verwachsen, dass alles Repariren vergebens ist, weil dem wackeligen Hause der Grund fehlt. — Verbessern Sie also zuerst den Anschlag, bilden Sie eine bessere und gebundene Tonleiter, lassen Sie vielfältig die Cadenz auf der Ober- und Unterdominante variiren, verordnen Sie auf den verminderten Septimenaccorden vielerlei Passagen mit gutem, egalem und ruhigem Fingeruntersatz, staccato und legato, piano und forte und wenden Sie Ihre ganze Aufmerksamkeit auf lockere Finger und lockeres Handgelenk und — lassen Sie nicht mehr in der Luft spielen etc. Nach Beschaffenheit nehmen Sie dabei bald ein ihm „ganz fremdes" Tonstück. Man kann und soll solchen Schüler nicht „auf einmal" gänzlich umwandeln wollen und wenn er den besten Willen hätte und dabei noch so folgsam wäre. Aber Sie müssen ein ganz pianistisches und für ihn leichtes und kurzes Salonstück wählen, wo er an einer ungewohnten besseren Darstellung, die ihn nicht ermüdet, Gefallen finden kann. Finden Sie jedoch, dass er dabei in die alten fehlerhaften Manieren fällt und seine noch nicht zur Gewohnheit gewordene bessere Technik gefährdet wird — nun, da legen Sie es wieder bei Seite und nehmen dafür eine kleine zweckmässige Etude, ein kleines Präludium von Bach etc. Wählten Sie aber dazu z. B. eine gehaltvolle Sonate, wo ihn die Musik um so leichter wieder von besserer Technik abziehen kann, so verlieren Sie den nächsten pädagogischen Zweck aus den Augen, bewegen sich in Nebendingen, zanken und doctiren vergebens und kommen nicht zum Ziel. Trachten, sinnen und speculiren Sie nur, und machen Sie das psychologisch. Es geht Alles, aber überstürzen und erzwingen und erzanken lässt sich Nichts. — Lernen Sie verpfuschte und verschrieene Sopranstimmen repariren — da wird man vorsichtig, geduldig, ruhig, demüthig — überhaupt ein guter Mensch. Grosser Gott! das ist bei weitem undankbarer und gelingt weit seltener, während auf dem Clavier immer „gewisse Erfolge" zu erlangen sind.

Oft Besprochenes — ich komme noch einmal darauf zurück, um unsern Damen wiederum beizuspringen in ihrer allgemeinen Claviernoth. — Seit Kurzem habe ich wieder vorspielen hören in kleinen und grossen Gesellschaften — auf gewohnten und ungewohnten, gestimmten und verstimmten Clavieren — vor Tische und nach Tische — mit Angst und ohne Angst — von ältern und jüngern Damen — in dieser oder jener Stadt — mit weniger oder mehr Talent: die Wirkung war im Ganzen dieselbe:

„Man hört allenfalls heraus, dass sie das Tonstück zu Hause vor dem Lehrer und den Aeltern durchbringen können, aber dass dies nicht hinreicht, um dem Zuhörer Langeweile, Angst und allerlei Verlegenheiten zu

ersparen.“ Verehrteste Damen! Sie spielen wieder und immer wieder 2 Mazurken, 2 Walzer, 2 Notturni's und den Trauermarsch von Chopin, die Mazurka und andere Stücke von Schulhoff, die Trilleretude und das Tremolo von Carl Mayer etc., „es bleibt sich Alles gleich“: Sie könnten diese Stücke wohl ziemlich beherrschen, aber Sie beherrschen sie nicht, sondern Sie werden beherrscht. Sie kommen in Verlegenheit und die Zuhörer noch mehr. — Die Sache endigt mit Entschuldigungen aller Art, zweideutigem Lob, Aufmunterungen so weiter fortzufahren, mit Anerkenntniss der hübschen Clavierhände, mit ängstlichen, geschraubten Gratulationen an die Aeltern und die Lehrer, aber man ist froh, dass die verhängnissvolle Soirée ihr Ende erreicht hat und — ich seufze noch den andern Tag über den unglücklichen, dürftig und langweilig vorgetragenen Trauermarsch von Chopin und über die schüchterne B-Dur-Mazurka von Schulhoff, und namentlich über Ihre „linke Hand“, die Sie bei den jetzigen springenden, schwierigen Bässen und bei den viel modulirenden und harmoniereichen Stücken allemal im Stich lässt. Ihre Basspartie kränkelt an ängstlichen und falschen Tönen, mehrere Grundtöne geben gar nicht an, oder der kleine Finger bleibt auf denselben verlegen liegen, statt ein elastisches Achtel muthig und keck anzugeben, die Accorde sind krank und mangelhaft, Sie geben ihnen nicht die volle Geltung, heben zu zeitig auf, weil Sie nicht schnell genug wieder
tiefen Ton zu kommen glauben; bleiben dafür lieber in der Luft!
ein fehlender Ton zieht den andern nach sich. Die rechte Hand, als die geschicktere, will mit Ausdruck spielen, thut's auch wohl, ja aber die Sache wird um desto bemerkbarer: es fehlt der Grundton oder Sie vergreifen und verspringen sich; kurz, die Sache nimmt ein Ende mit Schrecken. Ich habe darauf eine unruhige Nacht; — ich träume zwar von Ihren hübschen Händen, aber die falschen oder kranken Noten fahren wie unheimliche Kobolde und Irrlichter dazwischen und ich stehe mit Kopfschmerzen auf, statt mit angenehmen Erinnerungen. — Lassen Sie sich einen Rath geben: „Spielen und üben Sie Ihre Basspartie viel und öfter, langsam, schneller, 8—14 Tage lang, ohne die rechte Hand dazu zu nehmen“, damit Sie ihr alle Aufmerksamkeit für ein reines, correctes und sicheres Spiel widmen können. Und können Sie darauf die Mazurka leidlich durchbringen, so glauben Sie ja nicht, dass Sie dieselbe deswegen schon vorspielen müssen, wie immer, unter „erschwerenden Umständen.“ — Sie müssen dieselbe für sich auch in „schnellerem Tempo“ erst fertig und rein, mit Leichtigkeit vielmals spielen können, ehe Sie dieselbe „langsam“ vortragen wollen. Ueben Sie wenigstens vorher die schwereren Stellen der rechten Hand öfters, namentlich den schweren und kecken Schluss, damit er nicht holprig, ruschelig, schüchtern und matt die Zuhörer erschreckt. „Anfang und Ende gut —

Alles gut" eine alte Regel. Und den springenden Bass — üben Sie ihn vorher nur immer wieder allein — es geht sonst nicht! Ein unreiner und mangelhafter Bass ohne alle Sprache und Accentuation verdirbt Alles — auch die gute Laune Ihrer Zuhörer. Noch etwas: Sie können nun das Notturno in *Es* von Chopin, und spielten es 4 Wochen lang neben mehreren Anderem. Acht Tage darauf sollen Sie plötzlich vorspielen. Sie wählen dieses Notturno, denn Sie spielten es ja 4 Wochen lang fast alle Tage. Siehe da! der Clavierteufel kommt dazwischen — Sie greifen im Basse wieder daneben, und wo es modulirt, tippelt der kleine, schwache Finger zu zaghaft; pah! der Grundton fehlt. Sie werden ängstlich und immer ängstlicher, die musikalische Tante wird es auch, Ihrem Lehrer steigt das Blut in den Kopf und ich? — murmle vor mir hin: *„c'est toujours la même."* — Unsere jetzigen modernen springenden Bässe verlangen sehr viel Uebung und grosse Sicherheit: es ist nöthig, dass Sie das Stück auswendig können, um Ihre ganze Aufmerksamkeit auf die linke Hand zu richten — es ist nöthig, dass Sie sich einen guten und gesunden Anschlag erwerben; sonst können Sie nicht fein accentuiren und nuanciren — es ist nöthig, dass Sie solche Musikstücke, wobei ein eleganter Vortrag so wesentlich ist, nie „unvorbereitet" vorspielen, sonst werden Sie von den „einzelnen" Schwierigkeiten wieder überrascht — es ist nöthig, dass Sie das Fundament, den Bass vorzugsweise bedenken, sonst bricht das ganze Häuschen zusammen! — Es ist doch Eins besser als das Andere — unter zwei Uebeln wählt man das kleinste. Sie spielen nun schon 6—8 Jahre. Lohnt es der Mühe, wenn Sie sich und Andern damit nur „Verlegenheiten" bereiten? — Leichte, unbedeutende Sächelchen wollen Sie nicht spielen und — solche Stücke verlangen „Fleiss, Ernst und Ausdauer."

Meine jungen Damen!

Wie der Mensch steht, geht, sich bewegt, wie er spricht, sich verbeugt, den Hut abnimmt und aufsetzt, wie er häusliche Arbeiten verrichtet, — daran erkennt man ihn schon und täuscht sich selten. — Wie Sie sich an das Clavier setzen — man kann voraus bestimmen: „Wie Sie spielen, was Sie leisten werden." — Sie schleichen langsam, fast gezwungen, etwas gebeugt und seitwärts an das Clavier. Sie setzen sich aus Verlegenheit entweder vor das eingestrichene oder zweigestrichene *c*, statt vor *f*. — Sie sitzen ungewiss, nur halb, mit dem Körper entweder zu sehr nach rechts geschwenkt oder nach links, zu weit ab oder zu nahe daran, wohl gar etwas zu hoch oder zu tief, mit einem Worte, „als wenn Sie nicht auf den verhängnissvollen Stuhl gehörten." Sie sitzen: dass es kein Vertrauen wecken kann und geben damit kund, dass Sie auch keins haben. — Wie

wollen Sie denn einen grossen 7octavigen Flügel beherrschen, wenn Sie nicht genau in der Mitte sitzen, mit geradem straffem Körper und mit beiden Füssen vor den 2 Pedalen? — Sie wollen mit Ihrem Freunde freundschaftlich und vertrauungsvoll sich unterhalten und verkehren, und wollen ihm, halb abgewendet, nicht in's Gesicht sehen? — Wenn das auch nicht so nachtheilig und Gefahr bringend wäre, als es wirklich ist: so erfordert schon der Anstand, die Klugheit, dass ich durch rechte Körperbewegung, durch eine gewisse Entschiedenheit und Entschlossenheit dem Zuhörer schon vorher eine Zuversicht zu mir und zu meinem Spiel einflösse und eine gute Meinung von mir zu erwecken suche.

Nun giebt es zwar mehrere Virtuosen, die durch ein schlottriges, schlenkriges und legères Hinwerfen auf den Stuhl vor dem Clavier das Geniale auszudrücken suchen, was ihrem Spiel mangelt oder durch vornehme Negligence andeuten wollen, wie erhaben sie über eine „schöne Clavierleistung" wären. Indessen solche Kundgebung eines gebildeten Geistes, solcher Ausdruck des innern Wesens, solche Gefühlsinnigkeit ist Ihnen fremd — Sie thun Aehnliches nur aus Verzagtheit, aus bescheidenem Misstrauen in Ihre Kräfte, was Sie nicht nöthig hätten. Unsere grossen, guten Meister als Field, Hummel, Moscheles, Mendelssohn u. A. liebten nicht solch Ungehöriges, solche Aeusserlichkeiten, solche geniale Explosionen — Sie gingen mit Ernst, Pietät und Achtung vor dem Publicum an ihre Aufgabe.

Wenden wir uns ab von diesen Clavierexcessen — aber nicht vom Clavier!

Talente.

Zur richtigen Würdigung junger musikalischer Talente gehört vielfältige, reiche Erfahrung. Die erste Kundgebung desselben, Interesse für Melodie, Tactgefühl, Neigung, die guten Noten zu accentuiren, Trieb zu einer gewissen wenn auch oft verkehrten Darstellung, leichtes Auffassungsvermögen, ein natürliches Geschick zum Spiel, Gehör, Beweglichkeit des Geistes, schnelle Fortschritte, Gefügigkeit, oberflächliche Lust, — wenn dies Alles oder theilweise schon in „frühester Jugend" bemerkbar ist: erwecken Sie deswegen noch nicht sanguinische Hoffnungen und täuschen Sie sich nicht. — Dieser Erscheinung bin ich oft begegnet — ich habe dergleichen Clavierwunderthierchen zu bilden gehabt. — Es ging schnell vorwärts — sie begriffen Alles gleich, wenn ich nicht anhaltend ihre flattrige Aufmerksamkeit in Anspruch nahm. Ich träumte schon von ungeheuerem Aufsehen, was diese pfiffige Wunderjugend im 12—14. Jahre machen würde: die Erfüllung meines Ideals sah ich schon im Geist! — aber gerade da kam der „Stillestand",

ein fataler Stand, wo der Lehrer nicht weiss, was und wie er's anfangen soll. — Die musikalische Natur hat sich gleichsam erschöpft, sich überlebt, — der Schüler fühlt dies selbst, sein Interesse am Clavierspiel, an Musik erlahmt, er spielt auf einmal nachlässig, kraftlos, gedankenlos — mit sichtbarer Erschlaffung. Hinaus in die Luft — in die freie Natur — eine Reise! Ich liess grosse Pause eintreten; er war's zufrieden und verlangte nicht nach dem Clavier oder er klimperte blos. Wir fangen wieder an — aber wir leierten ohne grossen Erfolg — doch „musikalisch" wurde er, rangirte aber später höchstens in der Classe der Dutzendspieler und gab endlich hausbackenen Clavierunterricht. Aehnliche Stillestände treten zwar bei allen Schülern und namentlich Schülerinnen ein, aber sie sind nicht so anhaltend, so trostlos, solche Erschöpfung verkündigend. Man kommt darüber hinweg mit einer kleinen Pause, durch Nachlassen in ernsten Studien, man liest mit ihm vom Blatt, man versucht's mit der Theorie, stellt Compositions- und Phantasieversuche an, lässt ihn andere Spieler hören, schlechtere und bessere, giebt ihm interessante Bücher zu lesen, macht ihn vielleicht mit Beethoven bekannt u. s. w.

Aus dieser Wahrnehmung und aus der oft dabei stattfindenden ungeschickten Behandlung erklärt sich denn auch meist das in unserem Jahrhundert plötzliche Auftauchen und eben so schnelle Verschwinden unzähliger Wunderkinder, die Hoffnungen erregten und sich fast alle verloren und verkrochen haben oder aus denen nichts Rechtes geworden.

Eine Entwickelung, die allmählig, Schritt vor Schritt, fast schwerfällig, oft scheinbar stillestehend, aber doch mit einer gewissen Stetigkeit, mit einer Sinnigkeit und träumerischen Innerlichkeit und einem musikalischen Instinct, zu dem sich auch ein gewisser Dusel noch gesellen kann, und mit langsamem Erwachen vor sich ging, und zu solcher Geduld und Ausdauer erfordernden Operation sechs und mehr Jahre brauchte und dabei das Kindliche und Kindische keiner unlautern Zukunftspeculation zuliess: ist mir immer am liebsten gewesen und mein Resultat war, wenn das Schicksal meine Erziehung und Ausbildung nicht gewaltsam unterbrach und störte, immer ein erwünschtes. Aber welche Geduld und Ausdauer gehört dazu! — Ich habe oft über die „langsame Entwickelung" meiner Schüler nachgedacht und sie besprochen mit Ernst — auch im Scherz. Das Letztere sei mir hier erlaubt, und ich versteige mich dazu in das Thierreich, um 5 Phasen, 5 Stadien der menschlichen Entwickelung festzusetzen.

Erstes Stadium. Mehlwurm. In den ersten 2—3 Jahren steht der Mensch weit unter dem Thiere, das mit seinem herrlichen und sich blitzschnell entwickelten Instinct das Gute vom Schlechten — das Nützliche vom Schädlichen zu unterscheiden weiss. — Das Kind kollert ohne Weiteres vom Tisch und schlägt sich den Kopf ein, oder vergiftet sich, indem es giftige

Kräuter oder Arsenik beleckt. — Man lasse es demohngeachtet viele und reine Töne hören, Musik, Gesang etc. Es wird bald mit sammt dem kleinen schwarzen Pudel „zuhören“ lernen. Es ahnet schon dunkel, dass es ausser der Mama, der Wärterin, der Puppe, der Ruthe und dem Schall der Worte auch noch Anderes giebt, was vernehmbar und nicht übel ist.

Zweites Stadium. Murmelthier. Von 4.—7. Jahre. Es entwickelt sich der Instinct, welcher bei dem Thiere in den ersten zwei Wochen seines Wochen seines Lebens den Beobachter überrascht. — Hier fängt die Technik an, wenigstens mit richtiger Fingerbewegung auf dem Tische. Man sagt ihm, dass es die schönen Töne, welche es von Geburt angehört, nun selbst bald hervorbringen solle, dazu gehöre aber sehr schnelle und dabei ruhige Fingerbewegung, die man sich durch tägliche Uebung erwerben müsse. Das sei ganz in der Ordnung, denn der Mensch sei zum Lernen bestimmt. — Man lässt mit dem ersten ausgestreckten Finger mit der auf den Tisch gelegten und von dem Arme unabhängigen Hand auf den Tisch pochen, dann mit dem 2., 3., 4. Finger in ziemlich senkrechter Lage und mit dem fünften wieder in ausgestreckter; — dann mit dem ersten und dritten zusammen eine Terz, mit dem ersten und vierten eine Quart, bald mit der rechten, bald mit der linken Hand — mit beiden zusammen u. s. w. Sinnen Sie nur, meine Herren: das ist sehr interessant, wenn man zugleich Philosoph und Pädagog dabei ist. — So lange die Herren Componisten keine „gesangsmässigen Partituren“ — die Clavierlehrer keine „Logik“ und — die Gesangslehrer keine „Stimmen“ studiren — wie soll's besser werden? — Ich kehre in's Thierreich zurück und nenne:

Drittes Stadium. Seekalb. Vom 7.—12. Jahre. — Die neuesten Forschungen und Beobachtungen im Thierreich haben zu der Ueberzeugung geführt, dass der Elephant nicht mehr das klügste Thier sei, sondern das „Seekalb“, welches schon gewisse menschliche Empfindungen an den Tag legt, besonders wenn es getödtet werden soll. Es sucht Mitleiden zu erregen etc. Kurzum, dieses Thier gefällt mir auch und besser als der plumpe Elephant. — Hier treten die Ungezogenheiten ein und zugleich — die Noten, — nur nicht Beethoven. Das wäre eine unglückselige musikalische Philanthropie! — Unbändige Kraftäusserungen, das Ungeschlachte, das Tischeckenmitnehmen, Zickzack von derbem Instinct und Gedankenblitzen, duselige und naive Einfälle, Ungehorsam, viel Appetit etc. muss man zu seinem „Zweck“ zu modeln und zu benutzen suchen. Verstehen Sie mich, meine Herren?

Viertes Stadium. Mensch? — Ich dächte gar, so geschwind geht's mit dem „Menschen“ nicht. Ihr guten Aeltern, die Ihr gern reife Früchte sehen wollt für Eure Sorgen und Mühen, nur Geduld! — Erst kommt noch „menschliche Ahnung!“ — Ein hübscher Standpunkt: die Jugend tritt aus

dem Thierreich in's Menschenreich und kann oft das erstere gar nicht vergessen, schwelgt noch in süssen Erinnerungen daran. — Versuchen Sie leise und schüchtern Beethoven, Chopin, Schumann und Aehnliche. Dieses absonderliche Geschlecht „Ein Viertelthier und Dreiviertelmensch" bedarf der Anregung, Erwärmung, der sinnigsten Leitung, der Phantasie; — man muss es umrütteln und schütteln, damit Reflexion, Bewusstsein, Empfindung der Seele, Gemüth, Schaffungskraft, innere Zustände Gestaltungskraft erhalten, man muss dieses Chaos zu deutlicher und schöner Erscheinung zu bringen suchen. —

Nun das

Fünfte Stadium. Das ist besser, als das dritte Stadium unserer Opernsängerinnen. — **„Mensch"** im 18. Jahre. — Die Jahre modificiren Sie sich nach den Individualitäten — ganz nach Belieben. — Wollte ich mich aber über die vier Naturgeschichten des Menschen näher ergehen, und dazu noch den „Menschen selbst" abhandeln, so müsste ich ja ein ganzes Buch schreiben und — das könnte nicht kurzweilig werden. — Ich habe schon Ihre Nachsicht zu erbitten für meinen Scherz — sollte ich diese noch erflehen müssen für ein langweiliges Buch? Meine Töchter würden mir das auch nicht Dank wissen, — sie sind sehr empfindlich. — Aber heimlich zuflüstern muss ich Ihnen dennoch:

„Meine Töchter haben, wie viele andere Töchter, diese fünf hübschen musikalischen Stadien auf das Sorgfältigste und Vollständigste durchgelebt!" — Das muss ich am besten wissen!

Hier die Antwort auf viele sonderbare Fragen.

Warnung.

Ich warne meine Clavierspieler — auch andere — bei dem Spiel:

1) vor allen ungehörigen und auffallenden Aeusserlichkeiten. Warum durch Geckenhaftigkeit, durch Fratzen aller Art — warum durch die wunderlichsten und seltsamsten Virtuosenthuereien Aufsehen und Effect machen wollen? — Spielen Sie nur „schön und musikalisch" und benehmen Sie sich dabei bescheiden und anständig, richten Sie Ihre ganze Aufmerksamkeit auf die „Sache", auf die Darstellung und suchen Sie das Publicum, was so leicht zu zerstreuen ist, nur dafür zu interessiren; — Genienarren müssen öffentlich nicht mehr spielen.

2) Legen Sie sich nicht vorzugsweise auf Virtuosenkunststückchen. Wer wird denn immer und immer wieder sein Octavenspiel, seine Triller, seine Springfertigkeit, unerhörte Spannungen oder andere ausgedüftelte

laviermätzchen zeigen wollen! Sie erregen ja dadurch Langeweile, Ueberdruss, Ekel — wenigstens machen Sie sich lächerlich. —

3) Spielen Sie gute Musik, aber auf musikalische, vernünftige Weise. Das Publicum mag die lappigen Potpourris, die langweiligen Etuden, die siebenbürgischen Rhapsodien, die fantasielosen Fantasien, den monotonen Claviergraus, die endlosen, wohlfeilen, nichtssagenden, absurden Cadenzen nicht mehr hören. Lernen Sie doch Ihre Zeit erkennen und sehen Sie sich in der Welt um. — Wer wird denn mit seinem angebornen Horn immer auf denselben Fleck in die Wand bohren wollen! — Ist das Zukunft oder Vergangenheit?? —

4) Machen Sie sich nicht lächerlich durch neue Clavierspielererfindungen. Ich führe beispielsweise die albernste der neuesten Zeit an. Sie wollen auf einem Ton tremuliren, wie die Geiger und Cellospieler leider viel zu viel thun. Lassen Sie sich doch nicht auslachen von jedem Claviermacherlehrjungen. Verstehen Sie denn gar nichts von Claviermechanik? Sie greifen und stürmen zum Theil nun schon Jahrzehnte darauf herum und verschaffen sich nicht einmal eine oberflächliche Kenntniss der Mechanik? — Mit dem Erklingen des Tons fällt der Hammer, welcher ihn durch sein Berühren der Saiten erzeugt, augenblicklich ab und wieder hinunter, und nun können Sie nachher auf der Taste, die den Hammer in Bewegung gesetzt, herumrutschen und trunken hin und her taumeln, wie Sie wollen — da kann nichts herauskommen, herauszittern, herausbeben, heraustremuliren. — Nur das Publicum tremulirt, d. h. es belächelt Ihre Hanswurstiade.

5) Lassen Sie die vielen und weiten Spannübungen. Zerstreute Harmonien erzielen wohl schöne Effecte, aber nur nicht durch zu öftere und ängstliche Anwendung bei jeder Gelegenheit. Das Schönste in der Kunst kann zur Manier werden und die führt immer zur Einseitigkeit: „die Kunst muss vielseitig sein, und es darf nie die Absicht durchschimmern, man wolle das Mittel zum Zweck machen.“ Und nun gebe ich auch zu bedenken, dass zu vieles und weites Spannen die Muskeln erschlafft, die ganze Kraft der Finger und der Hand, einen egalen und gesunden Anschlag und das beste Spiel gefährdet und in Frage stellt. — Die Lehrer mögen also sehr vorsichtig und nur nach und nach die Hände ihrer Schüler, besonders junger Mädchen, zur Ausdehnung und weiteren Spannung führen. Eine Decime endlich erspannen zu lernen — ich dächte, das wäre genug.

6) Meine Damen! Sie selbst haben sich neben Ihrem „Mangel an Vertrauen“ zu sich, woraus sich die so „unkünstlerische, ängstliche Hast“ entwickelt, in der neuesten Mode ein neues Clavierteufelchen heraufbeschworen. Aermel oder Manschetten, eine Elle und mehr im Umfang, flattern und schlottern um Ihren schönen Arm und dazu noch bunte Bänder um Ihr

Handgelenk, und wenn Sie nun bewegte Figuren und Passagen über die Tastatur hinweg, hinauf und hinunter zu spielen haben, so ziehen Sie folglich mit den Armen die weissen, zarten, weiten, bespitzten Säcke hinterdrein, und beim Ueberschlagen müssen Sie die Hände noch einmal so hoch heben, als nöthig ist, sonst kommen dieselben in Gefahr, sich in die Säcke gegenseitig zu verkriechen — und statt Tonliches zu hören, könnten die Zuhörer am Ende blos „Arme“ — wenn auch schöne — zu sehen bekommen ohne Hände. — Aber Sie fügen diesem sinnreichen Clavierschwung auch noch einen leichten Shawl hinzu, der an beiden Armen schalkhaft herumflattert, damit Ihr Kampf mit „Hindernissen“ ja noch grösser und auch sichtbarer werde. Ihrer Ringe, der Spangen, der in's Gesicht hängenden Locken, des zusammengeschnürten Körpers etc. will ich gar nicht weiter gedenken.

7) Ehe Sie ein Stück vortragen, so spielen Sie piano und forte, überhaupt schattirt, einige geschickte Accorde und einige anständige Passagen oder Tonleitern hinauf und hinunter — aber kein dummes Zeug, wie ich von vielen Virtuosen vernommen —, damit Sie prüfen, ob die augenblickliche Beschaffenheit des Flügels Ihnen kein unerwartetes Hinderniss in den Weg lege. Mit den wunderlichen Säcken über die Arme und mit dem neckenden Shawl sind Sie doch wenigstens vertraut und haben sich mit ihnen bei dem Essen und Trinken vertraut machen müssen, um verhängnissvolles Nippen zu vermeiden, — aber hier hätten Sie ja mit „Unvorhergesehenem“ zu kämpfen? — Und das unvermeidliche Pedal untersuchen Sie ja genau! Ein knarrendes, quiekendes und knurrendes Pedal ist eine entsetzliche Clavierercheinung und ich möchte wissen, ob das demokratische Zukunftsclavier sich auch darauf legen wird. Der Trauermarsch von Chopin unter obligater Begleitung des seufzenden Pedalgefühls, auch wenn Sie das Daneben- und Nichtgreifen im Basse „unausgeführt“ lassen — wer beschreibt die Wirkung dieses traurigen Marsches?

8) Ueber das „Sitzen“ am Clavier habe ich mit Ihrer Erlaubniss ein besonderes Artikelchen verfertigt — und ich verweise darauf.

9) Lassen Sie bei dem Studiren alle äussern Hülfsmittel weg — selbst die „stumme Claviatur“, die bei der vorsichtigsten Anwendung nicht ohne Nutzen sein könnte. — Die Kraft wird schon kommen — überstürzen Sie Ihre Natur nicht — der Tisch ist die beste stumme Claviatur — ich habe das schon besprochen. Der Handleiter ist auch nicht nöthig. Der Nutzen desselben wird durch die Nachtheile aufgehoben.

10) Lassen Sie sich bei dem Spiel die Zuhörer nicht zu nahe auf den Hals kommen. Spielen Sie dasselbe Stück nicht *da capo*, — aber abbrechen können Sie mitten im Stück, wenn laut und anhaltend gesprochen wird etc.

Erzeigen Sie mir die Ehre, noch einmal meine Soiréen zu besuchen. Ich bin zwar kein Lustspieldichter — aber ich kann Ihnen viel Intessantes und Lustiges erzählen — und viel Erlebtes!

Kapitel 13.

Wunderdoctor.

Wir haben in Europa keine Oper mehr — blos Opernhäuser, die vergeblich auf das Ensemble warten, das nicht mehr zu haben ist. — Es giebt nur noch einzelne Sänger und Sängerinnen, und auch diese sind zum Theil schon Gesangsruinen. Sie reisen herum und helfen hier und da aus oder — sie stehen vereinzelt und um sie herum der leibhaftige Gesangsjammer. Das Kunst-Ensemble hat aufgehört, das noch vor 25—30 Jahren zu Wien, Dresden, Berlin, Paris und London alle Welt entzückte und unvergesslichen Eindruck machte, denn das „absolut Schöne", es mag alt oder neu sein, wird immer diese Wirkung äussern. Wir können nur noch in der Erinnerung leben und unser einziger Trost ist, dass unsre jungen Fortschrittscomponisten und Musikphilosophen so gütig sind, dem Alter diese Schwäche — diesen von ihnen längst überwundenen Standpunkt — nachzusehen und mit Schonung zu beurtheilen. Dazu gehört allerdings Resignation, die wir dankbar anerkennen müssen, denn dieser kleinlichen Sphäre, worin sich schöner Gesang in „unendlicher Abstufung" bewegt und dem Componisten ein „unübersehbares" Feld zum Schaffen bietet, sind sie schon hinlänglich entrückt, weil sie nur „Grosses" in sich bewegen und auf dem jugendlich frischen Standpunkt der gegenwärtigen Zukunftsmusik stehen. Weil aber ein Fortschritt immer den andern nach sich zieht, so gehen denn auch die Gesangslehrer, die Handlanger, hinterdrein, und nachdem sie auch einen Standpunkt überwunden, nämlich den „der alten Schule", so liefern sie die Bausteine zu dem neuen Gebäude: zu den neuen Declamir- und Instrumental-Opern. Sie bilden also nicht mehr Sänger, sondern „Schreier", welche zuweilen in Achtelmelodiechen und vielen einzelnen Schreiexplosionen Etwas mit hinein thun.

Der neue Standpunkt nennt das: „in dem Kunstwerk aufgehen" — wir Alten aber nennen es: „ohne Kunstwerk untergehen." In hartnäckigem

Sinne weichen wir nicht von der Stelle und glauben steif und fest: der edle, keusche Gesang mit seinem ewigen Reiz und die getragene und ausgesponnene Melodie müssten so lange „wahr“ bleiben, als überhaupt Musik gemacht werde. — Dieser Stillestand ist allerdings bedauerlich für den „Fortschritt“, denn nach ihm gehört eben diese Gesangskunst ja nur noch dem „alten Gehör und der Schule“ an, und nicht mehr dem Leben und den jungen bessern Ohren, die ganz andere Aufgaben zu „lösen“ haben, als den Menschen durch dreihundertjährige Gesangsschönheit die höchsten Kunstgenüsse zu bereiten. Darüber wären sie also glücklich hinweg und auch über die „fatalen Melodien“, aber es bleiben doch noch einige andere Schwierigkeiten zu besiegen. Wir alle nämlich — ach! und deren sind viele, die in dem Kunstgesang der Catalani, Fodor, Persiani, Grisi, Schröder-Devrient, Milder-Hauptmann, Jenny Lind, Henriette Sontag, Rubini, Lablache u. A. hohe, schöne und unvergleichliche Aufgaben „gelöst“ fanden, wir Alle „lösen“ nicht mit und werden auch gar keine Neigung bekommen, viel Billets zu solchen Darstellungen zu „lösen“, denn wenn wir Instrumentalmusik hören wollen, so hören wir Sinfonien etc. Unsere Stillestandsohren ergötzen sich nicht an tobenden und wüthenden Instrumentalmassen, zu deren dröhnenden Klängen der gehetzte und gemarterte Sänger nur eine „gequälte, unnatürliche, hässliche Ripienstimme“ abzugeben hat. — Obgleich nun Kant das „Erhabene“ eine durch Schmerz (wahrscheinlich meint er aber nicht den Schmerz gequälter Sänger) — vermittelte Lust genannt, so meinen wir aber doch auf der andern Seite nach unserer verirrten Empfindungsweise, das „Hässliche“ sei die sich selbst vernichtende Lüge, könne nur vorübergehend sein, und nie zur „Wahrheit“ werden. — Ich kann mir nicht versagen, weil einmal vom „Hässlichen“ die Rede ist, zu gestehen, dass eben eine Composition von einem berühmten Gesangscomponisten des „neuesten Fortschritts“ vor mir liegt. Sie besteht in einer wunderlichen, schwülstigen und viel modulirenden Clavieretude, welcher er hier und da einzelne Noten mit untergelegtem Text hinzufügte. Oben darüber steht: „Sehnsucht nach der fernen Geliebten!“ So ein Stillestandsmensch wie ich, der die jetzt eingetretene messianische Periode „in ihrem Wesen“ verkennt und dem die Lieder von Fr. Schubert und die „ferne Geliebte“ von Beethoven nicht aus dem Kopfe wollen, meint: „Sehnsucht nach gegenwärtigem Gesangswahnsinn von einem Fortschrittsmenschen“ würde eine viel bezeichnendere Ueberschrift sein. — Doch wieder zurück zu dem „grossartigen Hässlichen!“ Die grossen Instrumentalopern von Berlioz, Halevy u. A. können zwar solche obige Glaskastensängerinnen nicht brauchen (— die Geschichte vom Fuchs und von der Traube bleibt hier unberührt —), müssen sich aber doch — und das ist eine neue Schwierigkeit — nach solchen umsehen, die viel Stimme

haben und aus Leibeskräften schreien können und wollen. Da aber die Lebensfähigkeit solcher den neuen Kunstwerken angepassten Stimmen natürlich eine sehr kleine sein kann, auf der andern Seite aber die Furcht vor diesen gigantischen Aufgaben viele Sänger abhalten wird, ihre Kräfte in dem Kunstwerke der Zukunft untergehen zu lassen, so muss das Deficit an guten Gesangskräften immer grösser werden, je mehr die Fortschrittsmänner neue Kunstwerke schaffen und zur Aufführung bringen. Das muss nun freilich auf eine sinnreiche Weise ausgeglichen werden, und ich zweifle nicht, dass der erfinderische Fortschritt auch dieses Problem lösen wird. Ich höre bereits von mehreren Vorschlägen, z. B. den Text durch Declamatoren mit Stentorstimmen, die viel leichter zu finden sind als „Sopranstimmen", declamiren und obige Ripientöne durch mehrere grosse Tuba's blasen zu lassen, damit die „Totalwirkung" nicht verloren geht. Und — ohne Spass: das wird gar nicht mehr so „ängstlich" und viel „natürlicher" klingen, und dann werden wir Alten auch neugierig genug sein, diese wunderbare Musik mit anzuhören und uns von dem Fortschritt vielleicht hintennach ziehen zu lassen. Aber auch: „welcher Gewinn, welche Wonne alsdann für die armen, geplagten Kapellmeister!" Keine Krankheit, keine Laune, keine Furcht, kein Abscheu, kein Entsetzen der Sänger vor solchen Aufgaben stören alsdann mehr die Vorstellungen, und nimmt ja so eine Tuba einmal ein Unglück, so ist für wenig Thaler gleich eine neue zu erwerben, und der Fortschritt erleidet alsdann gar keinen Aufenthalt keine Störung. Doch vor der Hand soll ja der Gesang immer noch „ein klein Theilchen vom Ganzen" sein? — Nun, vielleicht hilft da unsere Zeit, die sich so wunderbarer Erscheinungen rühmen darf, auch hier nach, und die Rachenärzte in Paris, London und andern Orten sind wahrscheinlich nur schwache Vorläufer besonderer Wunderdoctoren, die bereits im Stillen in ihren unterirdischen Laboratorien Versuche anstellen, durch thierischen und künstlichen Magnetismus, Galvanismus, elektrische Batterien oder wohl gar durch ätherische Gesangstelegraphen den zerrissenen und abgetriebenen Fortschrittskehlstimmen unter die Arme zu greifen und unverwüstliches Leben einzuhauchen. Das wäre freilich das Erwünschteste, weil doch Tuba's sich nicht so präsentiren können, als „wirkliche", hübsch angezogene Menschen, wenn sie nicht mehr gequetschte, gepresste, gequiekte und stöhnende Töne von sich geben, sondern aus voller unverwüstlicher Brust mit Trompeten, Posaunen und Pauken „zusammen" wirken können. Bis obige Versuche in's Leben treten, bin ich aber so frei, als „Wunderdoctor" aufzutreten und mit einem kühnen Griff in unser Opernleben zu beschreiben:

Die drei Stadien unserer Opernsängerinnen.

Unsere Mezzo-Soprane, welche ihre Stimme in der Oper, der jetzigen hohen Stimmung und anderer Ursachen wegen, eine Terz und wohl noch höher hinaufschrauben müssen und sich dabei der modern forcirten Gesangsweise bedienen, durchlaufen gewöhnlich in einem Zeitraum von 1 bis 3 Jahren — je nachdem sie mehr oder weniger eine feste, frische, kernige, vorn liegende Stimme besitzen, folgende drei Stadien:

Erstes Stadium. Durch Uebernahme der zu hohen, ersten jugendlichen Partien oder wohl gar der gesangswidrigen in den neuesten Fortschrittsopern, bekommt die noch frische, lebenskräftige Stimme allerdings Dreistigkeit, Gewandtheit, Sicherheit in der Höhe — und gewinnt doch nur scheinbar. — Die „Mittelstimme" wird bleich, etwas unsicher und bedeutungslos, der Ansatz verändert sich, verbraucht zu viel Odem und haucht zu viel, die Aussprache wird beschwerlicher und der Ton fängt an in die Kehle zurückzutreten; — die Stimme befindet sich in dieser Region nicht mehr wohl, die Absonderung der Register wird hörbar etc. — Hier ist noch Hülfe möglich, wenn die Sängerin sich schleunigst von der Oper zurückzieht und die Mittelstimme durch schwach Studiren und unter sorgfältiger Aufsicht eines geschickten und erfahrenen Lehrers den spitzen Luftstrahl zur Erzeugung eines richtigen, vorn liegenden Tons wieder zu gewinnen und herzustellen sucht und — die künstlich und übermüthig hinaufgetriebene Stimme unter grosser Selbstbeherrschung in die natürliche, rechte Lage zurückführt. Diese zwei letzten Zeilen sind — ich läugne es gar nicht — für unsere kunstvolle, hochgefeierte Johanne Wagner geschrieben, die mit 6 in „ihrer Stimme liegenden" Opern die Welt erobern würde, während eine aufrichtige und verständige Kritik sie tadeln muss.

Zweites Stadium. Die Höhe wird unegal, bisweilen unsicher, fängt an den Ton zu suchen und heraus zu stossen, statt heraus zu ziehen, verlangt mehr Kraftanstrengung — mehr Odem; — sie ist zwar noch stark und wahrscheinlich gewandter, aber einige Töne schreien bereits oder schlagen über, und die zwei höchsten sprechen nur noch selten leicht und frei an, müssen vielmehr geknippen, gesucht und gequetscht werden. — Uebergang zu einem hohlen, gemachten Kehlton. Der Luftstrahl fängt an im Munde herum zu flattern (zu tiefe Intonation), oder die Sängerin stösst auf die Töne mit zu viel Odemverbrauch (zu hohe Intonation) — die Aussprache wird schlechter, die Zunge will nachhelfen, und viel Ungehöriges tritt ein obschon äussere musikalische Coulisseneffecte, besonders durch gesteigerte Geschicklichkeit, noch erzielt werden. — Aber nun! — Die „Mittelstimme" ist bereits in einen dumpfen, umschleierten Kehlton übergegangen; — sie ist fast kern- und körperlos und hat keine Färbung,

keine Energie mehr, intonirt nicht scharf, die Aussprache ist undeutlich und fehlerhaft, aller Ausdruck ist da geschwunden — ein Verhältniss zur Kopfstimme findet nicht mehr statt, die dunklen Vocale helfen nicht mehr aus, Stossen und Hauchen thun's auch nicht mehr — kurzer Odem und Hülfslosigkeit treten ein — und diese Mittelstimme ist eigentlich schon so gut als verloren. — Hier ist selten Rettung mehr zu finden, es müsste denn die Sängerin die Zwanziger noch nicht erreicht, sehr lebenskräftig sein, einen grossen Stimmenfond und vortreffliche Grundbildung gehabt haben, und 1 bis 2 Jahre ausruhen wollen oder können. Nachher kann vielleicht durch ein schönes, vorsichtiges Studium, verbunden mit feinster Beobachtung, Vieles wiederhergestellt werden, wie es merkwürdiger Weise Jenny Lind erging. — Schnell zum

Dritten Stadium. Ruine! — Vermehrte Geschicklichkeit und Keckheit, *à plomb*, leidenschaftlicher Vortrag, Coloraturfertigkeit, Coulissenmätzchen täuschen den Kenner nicht mehr, und nur noch einzelne Töne in der Höhe und in der Tiefe, worauf sich die Sängerin mit aller Kraft wirft, machen noch einen gewissen Operneffect. — „Mittelstimme" ist nicht mehr da, der Kern derselben ist verschwunden, Alles hohl und seelenlos — das coquettirende *pp* ist wirkungslos und widrig, die Aussprache verloren — Detoniren und Tremoliren treten ungerufen ein, so wie in der Höhe meist widriger, gequetschter Nasenton. Man sagt da: „die würde eine gute Sängerin sein, wenn sie Stimme hätte!" — Hier hilft kein Pausiren mehr gegen die Folgen des Uebermuthes, der Unbesonnenheit und der Unfolgsamkeit. Ein seltenes Glück, wenn die Gesundheit nicht untergraben ist und das 23jährige Mädchen noch einen Zufluchtsort hat, um ihr trostloses Schicksal ohne Nahrungssorgen beweinen zu können, wenn sie sich nicht gezwungen sieht, Gesangsunterricht geben zu müssen, um auch dadurch noch „Erschreckendes" zu erzielen. — Verlassen wir das traurige Bild! — Ich überrasche Sie, meine Damen, mit ergötzlicheren Bildern!

Ein alter Rentier, einer jener vielen Kunstenthusiasten, die von Musik gar nichts verstehen, aber viel Gefühl dafür zu haben meinen, hat Sie verfolgt. Beim oder vielmehr vor dem ersten Stadium hatte er fortwährend denselben geschlossenen Platz im Parquet und liebäugelte viel mit Ihnen. Sie merkten's nur nicht immer, er hielt Sie jedoch mit Ihrer schönen, frischen, jugendlichen Stimme dazumal noch für eine schwache Anfängerin, denn Sie sangen keusch und züchtig, natürlich, wahr, stets in den Grenzen der Schönheit. Doch Sie traten in's zweite Stadium — da, wo Ihre Händchen in der Luft die forcirten Töne mit steigern halfen und brillante Abgänge entstanden — und erhalten seidene Kleider, kostbare Shawls und grüne Briefe. Sie erreichen das dritte Stadium — da,

wo Sie zu Thränen rührten und Mitleiden erregten —, man überschüttet Sie jetzt mit Juwelen, und himmlisches Entzücken ob Ihrer vollendeten Kunst erfasst Ihren Verehrer, — Hausfreund und Beschützer! — — — — —

Viertes Stadium. Nehmen Sie meinen herzlichsten Glückwunsch zu Ihrer Verlobung! Also in vier Wochen ist Hochzeit? — Werden die gnädige Frau auf Ihre Güter gehen oder in der Stadt bleiben? — „Das kommt ganz auf meinen geliebten, theuersten Kunstgatten an. Seine Nähe wird mich überall entschädigen für die Kunsttriumphe, denen ich aus heisser Liebe zu ihm entsagt.“ — Gross gedacht, gnädige Frau! — und die Kunst bleibt Ihnen ja immer noch?! —

Kapitel 14.

Frau Grund und vier Lectionen.

Frau Grund. Wie ist es denn nur gekommen, dass Ihre Töchter die vielen Tonstücke, welche ich von ihnen gehört, so ohne Stockungen und Störungen, ganz gesund, deutlich, durch und durch verständlich, ausdrucksvoll mit der feinsten Schattirung — „mit vollkommener Beherrschung“ vortragen können? Ich habe von Jugend auf leidlichen Unterricht gehabt, habe auch lange Zeit Tonleitern und Etuden gespielt und mit vieler Lust bei Kalkbrenner und Hummel mehrere Compositionen derselben studirt und fleissig geübt, auch hat man mein Talent gerühmt: — dennoch ist mir nie die Genugthuung geworden, ein grösseres, bedeutendes Stück so ganz zu meiner und Anderer Zufriedenheit vortragen zu können. Und so fürchte ich, wird es mit meiner Tochter Amalie auch werden.

Das. Um darauf genügende Antwort geben zu können, muss ich Sie zuvörderst bitten, meine bisherigen Kapitel zu lesen und wieder zu lesen, zu prüfen, zu ergänzen und ganz in sich aufzunehmen. Dazu will ich noch Einiges hinzufügen und deutlicher machen, was dort nur angedeutet oder zu kurz berührt ist. — Indem ich hierbei Gelegenheit nehme, Ihnen noch einige meiner Lehrgrundsätze und Ansichten über musikalische Ausbildung und Erziehung mit nächster Rücksicht auf das Clavierspiel vorzulegen, erlaube ich mir noch einmal die im 4. Kapitel enthaltene zeitgemässe Bemerkung vorzulegen: unsere jetzigen vornehmen Damen machen auch in Hinsicht der Musik und ihrer Darstellung „höhere Anforderungen und

Ansprüche", als früher geschehen, und ihre eigenen Clavierleistungen entsprechen daher in der Regel nicht genug ihrem mehr oder weniger ausgebildeten, auch durch übrige sorgfältige Erziehung erweckten Schönheitssinn, um ungetrübte Freude haben und machen zu können. Dadurch wird nun ein Misstrauen in eigene Kräfte erzeugt und die zur Darstellung unumgänglich nöthige Keckheit, die sich bis zu dem Vertrauen der „Unfehlbarkeit" steigern muss, beeinträchtigt. Dieses Vertrauen basirt aber ja nur wieder auf einem gesunden, tonreichen, sichern, schönen, vollen Anschlag, den jene Meister und Lehrer, so wie fast alle nachfolgenden, viel zu sehr vernachlässigt haben und noch vernachlässigen. Auf diesen Grundstein kann nur erst eine tüchtige Mechanik und deren immerwährende Fortbildung gelegt werden; die überdies auf unseren „weich belederten und weit schwerer als früher zu spielenden Pianoforten" doppelte Aufmerksamkeit bedingt. Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, durch Etuden und Tonleiterspiel würde der rechte Anschlag, der nur allein „genügende Darstellung" zulässt, schon von selbst kommen. Ich habe früher, selbst bei Meistern, keinen untadelhaften, gesunden, „grossartigen" Anschlag gefunden, als bei Field und Moscheles, und unter den neuesten bei Thalberg, Chopin, Mendelssohn und Henselt. —

Und nun komme ich auf die Wahl der Tonstücke. Ja, unsere Damen sind nicht zufrieden mit leichten, in die Finger fallenden und weniger Schwierigkeit bietenden Stücken, denen sie nur nach und nach bei fortgesetzten und richtigen Studien schwierigere hinzufügen sollten, sondern sie greifen hastig nach grösseren von Beethoven, C. M. v. Weber, Mendelssohn, Chopin u. A.; die virtuosen Bravourstücke von Liszt, Thalberg, Henselt etc. gefallen ihnen aber auch zur Abwechselung. Wo soll da die Beherrschung herkommen, wenn die erste musikalische Erziehung bei unseren gesteigerten Ansprüchen an Mechanik eben nicht musterhaft genug war und der spätere Unterricht zu lückenhaft und planlos? —

Würden Sie nun beispielsweise mir aufgeben, bei Ihnen selbst, wenigstens einigermassen, das mangelnde Gleichgewicht herzustellen, bevor ich an die weitere Ausbildung Ihrer Tochter gehe: so würde ich also nicht mit Büffel'scher Weisheit also anheben: „Madame, Sie müssen vor allen Dingen alle Tage 2 Stunden Tonleitern aus allen Dur- und Molltönen *unisono* und in Terzen und Sexten — und dabei täglich 3 bis 4 Stunden Etuden von Clementi, Cramer und Moscheles abarbeiten — sonst kann nichts aus Ihrem Spiel werden!"

Das haben zwar viele Büffel schon gesagt und sagen es täglich noch — aber wir wollen dieses unmotivirte Ansinnen einstweilen auf die Tagesordnung stellen. — Nein! ich werde vor allen Dingen Ihren Anschlag, der zu dünn, dürftig und ungesund ist, der zu viel unnöthige, unruhige, ungehörige

Bewegung macht, nicht genug in die Tasten greift und den Ton zu viel in der Luft sucht, zu verbessern und zu verschönern mich bemühen, und das muss mir gelingen in kurzer Zeit, da ich weibliche, junge, wohlgebaute, weiche Hände und geschickte Finger von guten Anlagen und gesunder Beschaffenheit vor mir habe. Ich benutze dazu mehrere der von mir im ersten Kapitel erwähnten kurzen Uebungen, die ich in beliebigen Tonarten spielen lasse ohne Noten, damit Sie „Ihre ganze Aufmerksamkeit auf Ihre Hände und Finger wenden können.“ Vor allen Dingen mögen Sie dabei sehen und hören, wie und mit welcher Ruhe, Sicherheit und Leichtigkeit ich ohne allen äussern Apparat, ohne unruhigen, ruckigen oder zuckigen Arm mit weicher Fingerbewegung und rechter Handhaltung den „möglichst schönsten Ton“ aus dem Pianoforte zu ziehen suche. Ohne Tonleitern geht es freilich nicht ab, denn es ist nöthig, auf ein zeitiges und ruhiges Untersetzen der Finger und ferner auf richtige und ruhige Führung des Armes grosse Aufmerksamkeit und Sorgfalt zu verwenden. Wir sind aber nach Beschaffenheit täglich zufrieden mit viertelstündigen Tonleitern, die ich nach Ermessen *staccato, legato,* schnell, langsam, *forte, piano,* mit einer Hand, mit zwei Händen etc. spielen lasse, wohlgemerkt, weil ich bei Ihnen mit keinen steifen Fingern und keiner ungeübten oder verdorbenen Hand zu thun habe. Bei Anfängerinnen von sehr jugendlichem Alter und schwachen Fingern kann nur von *piano* ohne alle Schattirung die Rede sein, bis die Finger „gekräftigt“ sind. So fahre ich 14 Tage lang fort, aber jeden Tag auf andere Weise und mit vielfachen Veränderungen; und nach einigen Lectionen schon verbinden wir damit das Einstudiren zweier pianistischen Stücke, die Menuett in Es von Mozart, von Schulhoff arrangirt, und dessen *chanson à boire* oder ähnliche Piecen; — von Beethoven etc. sehen wir ganz gewiss ab. Sie fürchten, ich möchte langweilig werden? — Ich war noch nie langweilig bei dem Unterricht; ob ich's sonst bin, darüber habe ich kein Urtheil, aber älter bin ich geworden — und „kürzer.“ Noch bemerke ich Ihnen, dass Sie ohne mein Beisein vor der Hand keine Stücke und keine Scalen üben dürfen, bis ein ruhiger, besserer Anschlag festen Fuss gefasst hat; auch müssen Sie Ihre früheren Tonstücke vorerst ganz und gar der Vergessenheit anheim geben, denn die würden die beste Gelegenheit verschaffen, wieder in die frühere mangelhafte Spielweise zu verfallen. Bald aber komme ich zur Ausführung einer meiner pädagogischen Maximen: alle meine Schüler müssen sich von irgend einem, blos die mechanische Fertigkeit bezweckenden Stück auf alle Wege begleiten lassen und durch vollständigste Beherrschung desselben einen „kecken *à plomb*“ hervorrufen lernen. Das ist ihr Freund, ihr Schoosshund, ihre Stütze. Ich gewöhne sie daran, dass es ihnen gleichsam zum Bedürfniss wird, dieses

Stück — meinetwegen ohne alle geistige Anregung und auf rein mechanische Weise — zu Anfang der Lection und ehe sie für sich studiren, ein oder zweimal, vielleicht erst langsamer, dann schneller zu spielen, denn ohne bereitwillige und geschmeidige Finger ist alles Reden und Lehren unnütz und erfolglos.

Frau Grund. Aber welche Stücke?

Das. Für Anfänger vielleicht 1 oder 2 aus den Etudes *mélodiques* von Hünten — für Fortgeschrittene eine Etude aus dem sehr zweckmässigen Op. 740 von Czerny und für noch weiter Vorgerückte, wenn sie schon weit, richtig und mit Leichtigkeit „spannen" können, dessen Toccata Op. 92. — ein Stück, was meine 3 Töchter nie von sich lassen, wenn sie es auch nicht alle Tage spielen. Mit solchen und ähnlichen, die nächsten mechanischen Bedürfnisse abhelfenden (worin es z. B. vorzüglich auf Terzübungen, Triller, Spannungen, Passagen zur Stärkung des vierten Fingers und Tonleitern abgesehen ist) wechseln Sie aller 2 bis 4 Monate ab und ich stelle Sie wo möglich immer in näherer Beziehung zu den eben einzustudirenden Tonstücken, Sonaten, Variationen, Concerten etc. Aber auch bei dem Einstudiren der Tonstücke selbst verfahre ich anders — ich will wünschen, „niemals pedantisch", sondern sorgfältiger, psychologischer, künstlerischer, als oben genannte Meister und mehrere Andere zu thun pflegen. Man sieht, wie sie entweder durch zu vieles Unterrichtgeben, namentlich an Talentlose, auch beim besten Willen in einen gewissen Schlendrian gerathen; man merkt ihnen oft eine gewisse Ungeduld, Theilnahmlosigkeit, namentlich bei dem Einstudiren „eigener Compositionen", an. Auf der andern Seite beengen sie durch einseitige Ansichten und eigensinnige Forderungen, durch Kleinigkeitskrämerei und allerhand Sonderbarkeiten den Gesichtskreis des Schülers und schmälern oder vernichten sein Interesse für die Aufgabe.

Frau Grund. Ihr umsichtiges Verfahren ist sehr interessant und überzeugend. Aber lassen Sie mich Antwort erbitten über einige Bedenken und Bemerkungen, welche besonders Lehrer gegen Sie und Ihre Methode hin und wieder aussprechen.

Das. Ich bin das gewohnt. Das Gute und Schöne kommt nie ganz zu unbestrittener Anerkennung. Es hat noch Niemand etwas Neues, Besseres, Schöneres aufgestellt und unerschrocken die Wahrheit gesagt, ohne angefochten, verkleinert, beschimpft oder ganz und gar verkannt zu werden. Unser Jahrhundert hat viel desgleichen aufzuweisen. Denken wir z. B. an die Homöopathie, an den Magnetismus, an Clara Wieck in Leipzig, bevor sie in Paris gewesen war, an Marie Wieck, weil sie nicht genau eben so spielt als Clara, und an mein Buch hier, was schonungslos auf die Hühner-

augen der Zeit und ihre unglaublichen Tollheiten und Jämmerlichkeiten tritt und — ich bin auf Anfechtungen aller Art gefasst.

Frau Grund. Ich wollte Ihnen aber doch bemerken, dass sich andere Lehrer auch viel Mühe geben und es sehr genau nehmen, aber nicht das Glück haben, solche Töchter zu unterrichten, wie Sie.

Das. „Sich Mühe geben?“ was soll das heissen? Ist es nicht die rechte Mühe am rechten Ort und zu rechter Zeit — so ist sie eine vergebliche. Was hilft denn ein dummer, ungeschickter Fleiss?! Wenn z. B. ein Lehrer, um den steifen Fingern, Handgelenken, mit einem Worte — dem Anschlage seines Schülers aufzuhelfen, eine wunderliche Etude oder ein Tonstück mit grossen Spannungen und Arpeggio's für die „linke Hand“ wählt und sich dabei „ungeheure Mühe“ giebt: so ist das und Aehnliches zwar vielfach zu bemerken, aber es bleibt immer eine „trostlose Mühe“, welche die Sache nur noch schlimmer macht. Und was meine Töchter anlangt? So haben diese vor Allen das Glück — „mich“ zum Vater und Lehrer zu haben und gehabt zu haben. Ja, ja — Talent haben sie und es gelang mir „dasselbe zu wecken und auszubilden“: das zähe Wohlwollen in Sachsen, Neid, Missgunst, Hoffahrt, der beleidigte Egoismus suchten das freilich so lange zu bestreiten, als es möglich war — aber jetzt geht's nicht mehr. Dafür heisst es aber nun: „solche Talente zu guten Clavierspielern zu bilden, ist keine Kunst — da kommt es fast ganz von selbst!“ — So allgemein, wie das auch sogar von denkenden und gebildeten Leuten, welche zu keiner Clique gehören, behauptet wird, so durch und durch unwahr und erfahrungswidrig ist es. Lichtenberg sagt einmal: „die Sache, worüber alle Welt einverstanden ist, muss man gerade in Untersuchung ziehen.“ Nun! ich habe es praktisch in Untersuchung gezogen bei meinen 3 Töchtern und allen talentbegabten Schülern, die ich zu guten Dilettanten und „nach Umständen“ zu guten Virtuosen gebildet habe. Alle diese Vielen mögen das beantworten und ich füge nur noch hinzu, dass eben Talente im Gesang wie im Clavier (— sehen Sie um sich diese Unzahl verunglückter Talente und Genie's —) der „allersorgfältigsten, sinnigsten und umsichtigsten Leitung bedürfen“, denn sie eben haben den unwiderstehlichen Trieb, sich selbst überlassen zu bleiben — es gilt ihnen das Verderben durch sich selbst höher, als die Rettung durch Andere.

Frau Grund. Aber man sagt auch, Sie hätten blos Ihre drei Töchter zu Virtuosen bilden können — Andere nicht.

Das. Madame, Sie scherzen! Declamirte ich Ihnen Leporello's Register ab, so müssten Sie das mit Recht für Uebertreibung ansehen. Aber wenn ich statt aller Antwort bitte, meine Kapitel recht oft zu lesen und nach 3

bis 4 Jahren Ihre Amalie als vortreffliche Spielerin zu umarmen, so müssen Sie das schon meiner Eitelkeit und Geschicklichkeit nachsehen. Warum sind Sie eben „die Mutter, durch deren Unterstützung ich das versprechen kann?“ Uebrigens aber besitze ich allerdings keinen Zauberstab, was mir der Neid und Unverstand nicht zum Verbrechen anrechnen mögen. Aber waren die Umstände nicht ganz ungünstig, habe ich überall auch in kurzer Zeit für einen guten, wenigstens bessern Anschlag gewirkt, also eine Basis gelegt, was andern Lehrern nach ihrer Methode oder vielmehr nach „keiner Methode“ weniger zu gelingen scheint. Aber Sie haben noch mehr auf dem Herzen!

Frau Grund. Sie kommen mir entgegen. Ich bin in Berlin erzogen und in der Capitale der Intelligenz liebt man Opposition, Negation und gründliche Kritik. — Wie können Sie denn Virtuosen und Künstler bilden, da Sie selbst zu wenig Virtuos — auch kein Componist und kein gelehrter Contrapunktist sind? Ein Lehrer der Musik gewinnt z. B. doch sehr an Ansehen, wenn er selbst Concerte spielt, hübsche Sachen componirt, und wenn er, wie mir gesagt worden, Doppel- und Tripelfugen und Canons rückgängig und rückgängig verkehrt, ausrechnen und ausdüfteln kann. — Ja Sie können nicht einmal Ihre Schüler mit der Violine oder Flöte begleiten, was doch sehr nützlich und fördernd sein soll.

Das. Sie sind zu liebenswürdig — sonst würde ich Sie für boshaft und grausam halten, dass Sie mir, schalkhaft und schadenfroh, schon das Motto zum zweiten Theil meines Buchs liefern wollen, während ich den ersten Theil noch nicht fertig habe. — Nein! Die „Ichs“ sind einer „aufopfernden pädagogischen Wirksamkeit“ selten fähig — das liegt in der Natur der Sache; und selbst schon das Kind fühlt ganz genau heraus, ob der Lehrer blos es im Auge hat oder andere und eigene Interessen verfolgt. Ersteres trägt gute Früchte — das andere sehr zweifelhafte. Der Standpunkt mehrerer dieser, die in ihrem Gesichtskreis nur ihr eigenes „Ich“ gezogen haben und nur von „Ichs“ umgeben sind und nur von „Ichs“, sprechen und nur Alles auf die „Ichs“ beziehen, und dabei wohl gar sogenannte Virtuosen und clavierreisende Selbstcomponisten sind — oder — je gelehrter, je verkehrter — in Doppel- und Tripelfugen leben, machen, rechnen und wirken, und nur das fürs Wahre und für den rechten musikalischen Grund halten, und dabei sich oft eines Anschlags erfreuen, wie ungefähr Ihr Herr Bruder, der Lehrer Streng, im 8. Kapitel, und denen die drei Kleinigkeiten im 9. Kapitel „böhmische Dörfer“ sind und ewig bleiben werden und müssen — die aber bei ihrem unfruchtbaren Treiben den Clavierunterricht, der ihrem Ideenkreis so fern liegt, „nebenbei“ als melkende Kuh betrachten müssen und die hoffenden Aeltern um's Geld bringen und die armen Opfer um die Zeit — nein! die zahlreichen Exem-

plare solcher Standpunkte bleibe ich Ihnen ohne Weiteres schuldig: „durchdringen“ Sie selbst solche angenehme Persönlichkeiten — besser kann ich Sie gar nicht bestrafen. —

Aber was die Violine und Flöte anlangt, — diese Hülfsmittel habe ich nicht durchdrungen — diese Methode habe ich nicht kennen lernen. Es fallen mir aber ein Paar interessante Vertreter ein, die ich auf meinen Reisen mit meiner Tochter in einer nicht unbedeutenden Stadt zu beobachten Gelegenheit hatte und als spasshafte Ausnahmen will ich sie hier näher beschreiben. — Der Lehrer mit dem Flötenfutteral, war ein sanfter, stiller, süsser, weicher Musikus, kam mit seiner Schülerin sehr gut aus, zankte nicht — es ging alles in Frieden ab und ohne Leidenschaft — aber „im Tact“. Beide tippelten recht ruhig und angenehm und spielten zum Geburtstage der alten schwerhörigen Tante eine Sonatine von Kuhlau vor, die sie beide bezwingen konnten. Die alte Tante, welche natürlich nichts hören konnte von der sanften Flöte und dem leisen, dünnen, bescheidenen tafelförmigen Piano, fragte mich immer: „Klingt das nicht recht „fein“, was sagen Sie dazu? — “ Ich nickte mit dem Kopfe und lobte, weil sie bescheidene Musik machten nach „ihrer Art“ ohne verletzende Prätension. —

Jetzt gehe ich aber über auf den Violinkasten — und weil der Inhaber dieses ein Typus von Anmassung, Gemeinheit und Grobheit war und seinen Schülerinnen und deren Aeltern durch angeführte schöne Eigenschaften sogar zu imponiren wusste. Er stand deswegen in gewissem Ansehen, war übrigens ein guter Musikus, spielte leidlich Geige und liess Op. 17 und 24 von Beethoven abclavieren. Mit diesem Conterfei präsentire ich Ihnen das musikalische Violinexemplar als „Clavierlehrer“. — Er natürlich spielte gar nicht Clavier, interessirte sich auch gar nicht für den Wieckschen Schönheitsplunder — nur „für Beethoven“ — und suchte blos bisweilen spinnenhaft einige Applicaturen auszuspannen, was ihm aber selten gelang. Seine Schüler alle hatten die besondere Eigenschaft, dass sie auch „im Tact“ spielten, wenn sie nicht „stecken blieben“ bei den schweren Stellen, wobei er aber allemal sehr grob und gemein wurde und von „Genaunehmen“ sprach und dadurch Respect einflösste. Diese Schüler tippelten jedoch nicht — sondern erfreuten sich eines eigenthümlich „pochenden und purzeligen Anschlags“ und zappelten dabei in die Tasten mit einer gewissen Keckheit und mit entschieden zuckenden Ellenbogen —. Ton hatten sie freilich nicht, aber dafür hörte man seine Geige desto besser, und nach jeder solchen Leistung die Worte: „bin ich nicht der erste Lehrer in Europa?! —

Frau Grund. Sie haben da zwei lächerliche Figuren hingestellt.

Das. Ja, aber ich überlasse es Jedermann, sich selbst lächerlich zu machen.

Frau Grund. Es ist mir lieb, dass Sie hier das Nöthige über mich verfügt haben, ich hätte sonst zu befürchten, in einer nächsten Soirée, vielleicht bei dem Banquier Gold, eine Ihrer stehenden Figuren abgeben zu müssen. — Da ich aber Sie gern antworten höre, so werde ich lauschen, bei einer gewissen, wenn auch nicht zahlreichen Clique, die Ihnen und Ihren Bestrebungen ganz und gar feindlich und entgegen strebt — und Ihnen Alles hinterbringen.

Das. Diese Leute handelten freilich klüger, wenn sie meine Kapitel studirten, aber sie sollen Berichtigung erhalten, wenn ich irgend Etwas für Wahrheit, Recht und Schönheit daran knüpfen kann. — Erlauben Sie mir nun, Fräulein Amalie, die ziemlich vorgerückt und nicht ganz verdorben ist, diese nicht leichten Variationen von Herz (*les trois graces* No. 1 über ein Thema aus dem Pirat) in einigen Lectionen gut einstudiren zu dürfen, ohne sie zu ermüden und das Interesse daran zu verleiden.

Ich habe mit Vorbedacht diese Variationen gewählt, weil sie keinen weiteren musikalischen Werth beanspruchen und daher die Darstellung, die Ausführung das Hauptsächlichste dabei thun muss. Ueberdies haben sie den Fehler für den Unterricht, dass sie „ungleiche Schwierigkeiten" enthalten, aber um so mehr muss diese Mängel der Lehrer mit Leichtigkeit und Geschick auszugleichen wissen.

Erste Lection. Fräulein Amalie! Das sind nette, graciöse Variationen, die einen besonders saubern, delikaten Vortrag verlangen — vor Allem eine völlige mechanische Beherrschung der darin abwechselnden, ziemlich „ungleichen" Schwierigkeiten. Wenn Ihnen aber dennoch diese Variationen zu leicht scheinen sollten, so bestimmt mich zu dieser Wahl der Grundsatz: „was man schön spielen lernen will, muss im Ganzen unter den mechanischen Kräften des Schülers stehen." Das italienische Gesangsthema, welches den Variationen zu Grunde liegt, ist sehr hübsch gewählt und wir müssen besondere Sorgfalt darauf verwenden, dasselbe so schön als möglich vorzutragen und es dem Sänger auf dem Pianoforte gleichsam nachzusingen. Dabei wird uns „später" ein sehr sorgfältiger und correcter Gebrauch des Dämpferpedals vorzüglich unterstützen. Mechanische Schwierigkeiten bietet es nicht, aber es verlangt einen lockeren, breiten, kernigen und doch weichen Anschlag, ein gutes Portamento und eine saubere und fein schattirte Darstellung, denn — bemerken Sie wohl: „an dem Vortrag eines einfachen Thema kann man schon den gut und recht geleiteten Schüler und Spieler erkennen!!"

Amalie. Aber Sie fangen ja nicht von Vorn an — es geht ja eine Introduction voran!

Das. Die nehme ich vielleicht zuletzt — ich weiss noch nicht, wann? — Es wird Ihnen bei meinem Unterricht noch mehr „Verkehrtes" auffallen, — vielleicht verhilft mir das Resultat wieder zu erwünschtem Credit.

Amalie. Geben Sie immer solche Einleitungen, ehe Sie ein Stück mit einem Schüler anfangen? —

Das. Das thue ich gern, weil ich zuvörderst dafür zu interessiren und meine Grundsätze und Ansichten über Musik und Clavierspiel damit zu verbinden suche. — Also wir nehmen langsam erst das Thema und die erste nicht schwere Variation und zum Schluss die letzten Tacte, welche in das Thema einleiten und die sehr sauber und gebunden gespielt werden müssen. Wir beschäftigen zuerst aus der Introduction nur die rechte Hand, unter Beobachtung der zweckmässigsten Applicatur, die ich jedoch niemals vollständig darüber schreibe, sondern blos hier und da andeute, um der Selbstthätigkeit des Lernenden keinen Eintrag zu thun — und nehmen dann „für die linke Hand" eine oder mehrere Partien aus dem Finale. Wir beobachten dabei genau die vorgeschriebene Vortragsbezeichnung und suchen Alles gesund und rein auszuführen, denn ein nachlässiger Bass beeinträchtigt das beste Spiel der rechten Hand. — Meine Lection ist zu Ende, da wir uns zu Anfange bei den Tonleitern, dem richtigen Untersetzen der Finger und bei den verschiedenen Arten des Anschlags und der dazu zweckmässigsten Uebungen zu lange aufgehalten haben. — Zum Selbstüben gebe ich Ihnen noch nicht das Thema und die erste Variation mit der linken Hand zusammen, weil Sie den springenden Bass darin nicht präcis und egal genug anschlagen und absetzen, und sich so einige Ungehörigkeiten einstudiren könnten, besonders da Ihre linke Hand, wie gewöhnlich, vernachlässigt ist und der rechten an Schnelligkeit und Leichtigkeit nachsteht. Dies würde uns nur aufhalten, denn „viel" üben ist nicht der Hauptpunkt, sondern „recht" üben. Diese Passagen also spielen Sie langsam, schnell, einmal sehr schnell — wieder langsam, bald staccato, bald legato, piano und auch in mässiger Stärke, aber ja nicht mit ermüdeten Händen und Fingern, also nicht zu anhaltend, aber dafür öfter des Tages und mit frischen Kräften. Fortissimo und vielleicht wohl gar mit aufgehobenem Pedal spielen Sie vor der Hand gar nicht: daraus entsteht „Trampelwirthschaft" mit dem schlechten, steifen Anschlag und den senkrecht stechenden Fingern, und die liebe ich nicht. Wir suchen das Wahre und Schöne in einer andern Handhabung des Pianoforte und zuvörderst in einer klaren, natürlichen und gesunden Darstellung, ohne alles forcirte Wesen.

Zweite Lection. Versetzung des Dreiklanges und Dominantenaccords

in seine drei Lagen in verschiedenen Tactarten; Uebungen darauf mit sorgsamer Rücksicht auf ein lockeres Handgelenk und gesunden Anschlag; Cadenz auf der Ober- und Unterdominante; Uebung des springenden Basses zum Thema und der ersten und dritten Variation und das genaue, den Werth der Noten beobachtende Aufheben und Fallenlassen der Accorde, ihr nicht zu schwaches und zu starkes Anschlagen mit steter Aufmerksamkeit auf den vierten und fünften Finger, welche die Töne nicht so gesund und voll erklingen lassen wollen, als die übrigen drei Finger. Jetzt nehmen wir das Thema mit beiden Händen zusammen, mit Hinsicht auf einen ganz correcten Vortrag, ingleichen des *piano* und *forte*, wohl auch schon eines möglichst schönen *crescendo* und *diminuendo*. — Nun wollen wir die erste schwere Variation, die gut in ihren Händen liegt, einmal a tempo en und die meist staccato anzugebenden Bassaccorde dazu mit der nöthigen Geschmeidigkeit und Feinheit spielen, jedoch zuvor die Basspartie noch einmal allein üben, damit Sie genau hören können, ob alle Töne „gleich gesund" erklingen. — Jetzt geht die Variation zusammen — die nöthigen Schattirungen in der rechten Hand werden sich finden mit der zunehmenden Beherrschung. — Ihre rechte Hand ist noch gar nicht ermüdet, also spielen Sie mir mehrmals, erst langsam, dann schneller, die Ihnen aufgegebene Passage aus der Introduction. — Es zeigt sich Ermüdung der rechten Hand — nehmen Sie daher die Partie der linken Hand aus dem Finale. — Das Adagio wollen wir auch noch oberflächlich ansehen, aber die Partie der rechten Hand in der dritten Variation empfehle ich Ihnen ganz besonders zur Uebung. Sie können nicht irren, wenn Sie sich nicht im Tempo übereilen und die angezeigte Applicatur genau beobachten. — Jetzt spiele ich Ihnen das Thema vor, sowie ich es von dem berühmten Tenoristen Rubini ungefähr habe singen hören. Sie sehen, ich lege die Finger weich in die Tasten hinein und hebe sie nicht zu hoch, um der schönen Verbindung der Töne nicht zu schaden und den möglichst „schönsten Gesangston" zu erzeugen. Zum Abschied spielen Sie mir das Thema nach. — Sie spielen es noch zu befangen und „nicht frei" genug. — Es wird schon besser gehen, wenn Sie nach 2 Tagen wieder kommen und es während dieser Zeit mehrmals langsam geübt und sich gleichsam hineingelebt haben. — Ueberhaupt nun können Sie Alles, was wir durchgegangen, auch die erste Variation fleissig für sich üben, doch muss es mit Interesse geschehen und nicht bis zur Ermüdung. Alle übrigen kleinen Uebungen ohne Noten für den Anschlag, Uebungen auf der Cadenz für den vierten und fünften Finger etc. verstehen sich von selbst.

Dritte Lection. Neue kleine Uebungen — Triller — Tonleitern, eschattirt für eine Hand, für zwei Hände — springende Bässe etc. — Heut

fangen wir mit der Basspartie der zweiten Variation an. Sie haben nämlich im Discant oft gleiche Achtel im ersten Theile zu spielen und der Bass bewegt sich dazu in ganz gleichen Achteltriolen, — Um beides zusammen nur mechanisch gut zu spielen, muss sich die linke Hand ganz „frei und unabhängig" bewegen können und die Triolen ganz egal und mit vollkommener Beherrschung erklingen lassen. Nehmen Sie sich vor allen kranken Noten in Acht und gewöhnen Sie sich ja nicht an, die letzte Triole in jedem Tact und deren „letztes Achtel" besonders zu hastig, zu spitz, zu dürftig anzugeben. — Sehen Sie, welche Schwierigkeit jetzt schon dem egalen Spiel der Triolen meine rechte Hand macht? — Hören Sie so wenig als möglich auf mich und behaupten Sie Ihre Selbstständigkeit. Sie sollen diese Variation aber doch „allein" gut zusammen spielen lernen und das ist eine besondere Schönheit im Vortrag, wir müssen uns nur nicht übereilen und es der Zeit überlassen. Alle Unruhe, alles Erzwingenwollen, alle Hast führt zu lauter Ungehörigkeiten. — Genug für heute damit: wir spielen nun die andern Variationen und das ganze Finale hinter einander, da Sie durch die schon „erlernten schwerern Passagen" nicht aufgehalten werden.

Vierte Lection. Neue Uebungen für Spannung und Ausdehnung der Hand und der Finger, doch so „vorsichtig", dass dem gesunden Anschlag, „welcher immer im Vordergrunde stehen muss", kein Eintrag geschehen kann. Uebrigens Wiederholung alles Früheren, doch Alles mit einer gewissen Schattirung und Feinheit. — Heute fangen wir von vorn an bei der Introduction — ich will meine Verkehrtheiten wieder gut machen und beweisen, dass ich auch von vorn anfangen kann, wie Andere — aber „zur rechten Zeit!" Wir nehmen nun bei den vielen Stellen, welche Sie schon ganz mechanisch beherrschen, „genaue Rücksicht auf den Vortrag und den richtigen Gebrauch des Pedals." Und wenn ich Ihnen da und dort vorschlage, so oder so schattirt etc. zu spielen, und es entspricht Ihrer Empfindung und Ihrem Gefühl nicht oder nicht ganz, so widersprechen Sie mir und fragen mich nach dem Grund meiner Ansichten. — Sie wollen diese Stelle nicht crescendo spielen, sondern diminuendo? — Gut „machen Sie es nur recht schön" — das wird auch gut klingen. Ich schlug das crescendo deshalb vor, weil die Empfindung steigt — vielleicht geben Sie mir in der nächsten Lection recht. — Diese Stelle würde ich etwas zurückhaltend spielen, ohne auffallend zu ritardiren — jene beeilend, und — dabei crescendo oder diminuendo? Was meinen Sie dazu? — Wir müssen suchen hübsch und fein schattirte kleine Bilder in diesen Variationen aufzustellen. Dort möchten Sie wohl mit mehr Energie, mit mehr Entschiedenheit eingreifen. — Spielen Sie diese Stelle nur mechanisch gesund ohne allen absichtlichen Vortrag — wir brauchen Schatten, damit der darauf fol-

gende Gedanke, welcher so nachdrücklich an's Thema erinnert, desto glänzender hervortrete. Ueberhaupt aber muss Alles natürlich, mit musikalischer Anspruchslosigkeit, wie ein Erzeugniss des Augenblicks, klingen, und nichts geschraubt, affectirt und verzerrt, mit moderner Unnatur erscheinen. — Fräulein! Jedes Stück, was wir einstudiren werden — das nächste wird das Notturno in Es von Chopin sein, weil Ihr Anschlag bereits tadellos und an Fülle schon gewonnen hat — wird mir Gelegenheit geben, mich viel mit Ihnen über Vortrag und seine unendlichen Schattirungen, Feinheiten und Schönheiten, mit steter Rücksicht auf einen schönen Gesang, zu unterhalten. — Das ist die Vortragstyrannei, welche ich gegen meine Töchter ausgeübt habe und welche mir die Dummheit und Geckenhaftigkeit zum Vorwurf macht. „Der Vortrag muss von selbst kommen!“ — „Wie wohlfeil“ — diese Ausrede des Schlendrians, der Talentlosigkeit, der Faulheit!! — Sehen und hören wir viele Virtuosen, die alten, die jungen, die talentvollen — die talentlosen, die berühmten — die noch nicht berühmten! Entweder sie spielen rein mechanisch, mit fehlerhaftem und kümmerlichem Anschlag, was noch das Erträglichste ist, oder: „die unerträglichste Affectation und musikalische Unnatur machen sich breit.“ Ihr Vortrag hat sich wie ein schwerer stinkender Nebel auf's — Pedal und die Verschiebung geworfen und wurzelt in dem Boden aller möglichen Verkehrtheiten.

Doch wir wollen weiter gehen zum Thema. Sie spielen das bereits sehr verständig und mit Theilnahme und Wärme ohne alle moderne, nichtige Affectation. — Fällt Ihnen bei der Fermate im zweiten Theil eine andere Passage ein, welche geschickt auf die Dominante leitet, so versuchen Sie dieselbe und verbinden sie vielleicht mit der dort stehenden. Auf den 4 Schluss-16-Theilen lassen Sie 2 Pralltriller hören? — Gut, machen Sie dieselben recht deutlich und nett und den letzten schwächer als den ersten, so wird das recht fein klingen; der Sänger macht es auch so. — Bei solchen galanten Variationen kann man überhaupt mehrere Verzierungen anbringen, wenn sie nur mit „Geschmack“ gewählt und „schön“ ausgeführt werden. — Etwas Anderes ist es bei Tonstücken von Beethoven, Mozart, Weber u. A., wo die Pietät strengere Ansichten nöthig macht, obschon auch diese oft übertrieben wird und den Pedantismus im Gefolge hat. — Weiter, zur ersten Variation. Gut! die springenden Accorde im Bass spielen Sie bereits sehr präcis, egal und frisch — es ist eine Sprache in den Bass gekommen und eine gewisse feine Keckheit in den Discant. — Die zweite Variation — weil die schwerste — spielen Sie erst in der nächsten Lection zusammen — heute nehmen Sie noch den Bass allein, wozu ich den Discant spielen werde, und nachher wollen wir es umkehren. Lassen Sie uns aber mit der vierten Variation schliessen. Ueberhaupt aber habe ich über das Stück wenig mehr zu sagen.

Wir wollen noch eine schöne Etude von Moscheles anfangen, die ich Ihnen nicht genug zur Stärkung und Uebung des vierten und fünften Fingers empfehlen kann; — diese mag für die nächsten 2—3 Monate Ihre stete Begleiterin, Ihre Freundin bleiben.

Frau Grund. Diese sorgfältige Weise des Unterrichts bürgt mit dafür, dass Amalie diese Variationen recht schön vortragen und beherrschen lernen wird.

Das. Sie wird diese Pièce nach 8—14 Tagen mit Bewusstsein und Ueberzeugung vortragen, zu Anderer und eigener Befriedigung, und das bereits erweckte Gefühl für Schönheit und das Gefühl des „Könnens" wird das „Interesse daran" zu erhalten wissen.

Wie haltlos ist also der Einwand: „den Kindern vergeht die Lust, wenn man die Fertigkeit durch viele Studien ausbilden und wenn man ein Tonstück so lange üben lassen will, bis sie es beherrschen können." Also, wenn der Lehrer es unbeholfen und dumm anfängt und den Schüler mit Abmurksen vieler Stücke abquält und dabei schimpft und zankt — das soll dem Schüler mehr Vergnügen machen, als mehrere und kurze, wohlklingende Uebungen fix und fertig spielen zu können und an dem Gelingen Freude zu haben? — Oder später und daneben ein Tonstück ohne Stocken und ohne Kämpfe hübsch vorzutragen zu wissen — und dabei Alles in Freuden und Frieden abzumachen?

Frau G. Aber bei grossen und langen Stücken — verfahren Sie da auch so? —

Das. Ganz gewiss — nach denselben Principien.

Frau G. Wenn Sie aber jedes Stück so genau nehmen und dabei immer und immer mehr den Anschlag auszubilden suchen, so wird es lange dauern, bis Amalie mehrere grosse Stücke schön vortragen und vieles Andere kennen lernen kann.

Das. Soll Ihre Tochter Clavier klimpern lernen, „um musikalisch zu werden?" — Oder soll sie schön Clavier spielen lernen „und dabei musikalisch werden?" Das Letztere ist doch wohl Ihr Wunsch und auch der „meinige", sonst konnten Sie ja den ersten besten Lehrer dazu nehmen. — Bedenken Sie, wenn man nicht den Anfang macht, „ein Stück" ganz correct, fertig und gut vortragen zu lernen, worauf es mit den folgenden immer schneller und schneller geht: so haben wir eben den gewöhnlichen Spielschlendrian, wie Sie ihn überall bemerken können und wie Sie ihn an sich selbst und Ihrer Tochter hinlänglich erfahren haben. Fünfzig Stücke nothdürftig abclavieren lassen, berechtigt nicht zu der Erwartung, dass das einundfünfzigste Stück mehr und besser gelingen werde. Aber 4—5 Stücke zu möglichster Beherrschung studiren, giebt den Massstab zu

den übrigen. Und daraus und aus den mechanischen Studien, wie ich es bei Amalie angelegt habe, entwickelt sich dann auch — aber allmählig nur — das bestmöglichste Blattspiel, was zur musikalischen Ausbildung unentbehrlich ist und worin auch alle meine Schüler, wenn ich sie längere Zeit unterrichten konnte, excellirten, worin meine Töchter an der Spitze stehen. Dabei muss man aber immer fortfahren, einzelne Stücke mit Fleiss und grosser Genauigkeit und kunstgemäss zu studiren, sonst führt das fortgesetzte Blattspiel, was sich oft bis zur Leidenschaft steigert, zunächst zur „Clavierlüderlichkeit und mehr oder weniger zu gemeiner „Musikmacherei und Notendrescherei."

Frau G. Ich überzeuge mich immer mehr und mehr, dass ein unlogischer, planloser, lückenhafter und oberflächlicher Unterricht zu nichts „Rechtem" führen kann, auch nicht oder vollends nicht bei aussergewöhnlichen Begabungen, und dass die ungesunden und excentrischen Erscheinungen und Carricaturen in der Kunst, welche auch dem Clavierspiel eine so unschöne und bedauerliche Richtung geben, die Folge von Obigem sind.

Das. Auch kann dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen, dass besonders die Jugend, wenn sie nicht zum „Schönen" geführt und geleitet wird, einen besondern Hang und unwiderstehliche Neigung hat, nur das Ungehörige, Aeusserliche, Auffällige und Hässliche, die Kunstverirrungen nachzumachen und das „wie er sich räuspert" zur vollständigen Geltung zu bringen. Dies erstreckt sich nicht allein auf die Virtuosität — eben so auf die Composition. Dem „Wohlbekannten" will ich überlassen, näher zu beleuchten, welchen nachtheiligen Einfluss gewisse Componisten und Virtuosen neuester Zeit auf so viele Kunstjünger ausüben, die sich ihnen nachbetend, anbetend und gläubig in die Arme werfen und in Folge dessen und gestützt auf sie, die Welt in Erstaunen setzen, nicht allein durch ihre unkünstlerischen, schülerhaften und unschönen Leistungen, sondern auch durch ihre entsetzliche Anmassung und unreifen und frech absprechenden Urtheile.

Frau G. Lassen wir das Thema fallen. — Sagen Sie mir noch Ihre Ansicht über die Musik der Zukunft.

Das. Sie wissen schon, ich bin ein grosser Verehrer von Schaffungskraft — also von R. Wagner. Aber „die ganz in der Gegenwart fussen" und auf welchem Boden — — — — die mögen Sie errathen.

Kapitel 15.

Gesangs- und Clavierunfug.

Soirée bei dem Banquier Gold.

Personen:

Banquier Gold (liebt die Musik).
Frau Gold (singt und ist leidend).
Silber, Buchhalter (früher Sänger bei Strauss).
Heilig, Hausfreund (musikalischer Mucker — auch sonst Mucker).
Forte, ein fremder Claviervirtuos (nervenschwach).
Das, Clavierlehrer.
Emma, seine Tochter.

Frau Gold hat gesungen, ganz modern italienisch, mit forcirter Höhe und Tiefe, etwas stossig, plötzlich abwechselnd mit unhörbarem Kehlpianissimo und auf jedem Ton bebend — ¼ Ton zu tief, mit vielen Verzierungen. Und sie sang „Liebend gedenk' ich dein" von Krebs, alle 4 Verse.

Das (ängstlich). Wollen Sie nicht fortfahren, Frau Gold? — Das Clavier steht wohl zu hoch und Sie müssen sich erst daran gewöhnen?

Frau Gold. O nein! Das schöne Lied hat mich nur zu sehr ergriffen, und ich bin zu leidend. (Dem Das in's Ohr.) Herr Forte hat mir auch nicht gut accompagnirt — theils kam er nicht mit fort und spielte zu schwach, theils hat er während des Spiels zu viel hineincomponirt, was meine etwas leidende Stimme herunterdrückte.

Das (bei Seite zu Emma). Das wird ein Gesangsabend! — Wehe uns! —

Gold (der im Nebenzimmer angelegentlichst über Actien gesprochen, stürzt herein, obgleich etwas spät nach Beendigung, und drückt ungestüm seiner Frau die Hände). Admirabel! herrlich, köstlich — wunderbar! — Kind, Du bist excellent bei Stimme! Hätte Dich doch jetzt die Lind gehört! —

Heilig. Charmant, superb! wie rührend! — In diesem Stücke liegt so ein religiöser Typus — so was Frommes. — Bitte, bitte, nur noch „das wahre Glück" von Voss; das macht den Genuss erst vollkommen —

hinreissend. Es ist doch was Göttliches um den Gesang! — Und Ihr Vortrag — Ihr Gefühl, Madame! — Ihr Aufgehen in der Composition!

(Frau Gold hat schon „das wahre Glück" in Händen und kann es kaum erwarten, bis Forte mit einem curiosen Piano das Vorspiel à la Fantasie absäuselt. — Dem Heilig entfällt eine Thräne schon nach dem Vorspiel, dessen 4 Tacte der grosse Virtuos in 8 Tacte umgewandelt hat. Während des unreinen, bebenden „Glücks" verdreht er die feuchten Augen und sagt nach Beendigung des ersten Verses, als die Fantasie des Begleiters wieder mehr fruchtbar wird: „ich schweige — meine Rührung findet keine Worte!")

Das (zu Emma heimlich). Meine Tochter, das nennt man erlogene Empfindung — heuchlerische Gefühle; Du hörst jetzt, wie man nicht singen muss. — Diese Gesangswärme ist für den unverdorbenen, wahren Musiker ekelhafter Gefühlsplunder und leerer Flitter, hohle Affectation, lauter Unnatur. Du wirst aber solchem Dilettantenunglück noch oft begegnen.

(Frau Gold hat das „wahre Glück" vollendet mit allen Versen und scheint — fast ganz gesundet. Gold conversirt wieder mit Silber in der Actienstube. Das steht mit Emma gedrückt und ängstlich am Ende des Saales.)

Forte (der am Clavier sitzen bleibt, auf französisch zu Frau Gold): Madame, Sie sind der Centralpunkt aller schönen Musik. Vor solchem meine innersten Gefühle auf dem Pianoforte auszuhauchen, das zähle ich zu den glücklichsten Momenten meiner Künstlerwanderung. Welcher Verlust, dass Sie in Ihrer Stellung nicht als Glanzstern erster Grösse der deutschen Oper wieder emporhelfen können!! —

Frau Gold (nunmehr ganz wohl). Ich kann nicht läugnen, dass mich die Lind hier in der Residenz nie befriedigt hat. Sie ist und bleibt eine Schwedin — immer kalt. Wäre sie hier erzogen, so hätte sie wärmere Muster gehört, als in Stockholm; das würde ihr erst eine wahre Gefühlsrichtung gegeben haben.

Forte. Ganz recht, Sie haben sie vollkommen richtig geschätzt; — und in Paris, wo sie Derartiges hätte hören können, lebte sie ganz zurückgezogen. Ich concertirte dazumal daselbst, — sie schlug mir es aber ab, in meinen Concerten zu singen, und so hat sie mich auch nicht gehört.

Silber (zu Frau Gold, bei der nunmehr die Singewuth eingetreten). Ist Ihnen nun gefällig, das Duett aus der Schöpfung zwischen Adam und Eva mit mir vorzutragen? —

Frau Gold. Hier ist die Schöpfung — aber nachher. Jetzt wird uns erst Herr Forte seine neueste Composition für die linke Hand und Etwas von dem romantischen, tief fühlenden Chopin vortragen.

Gold (stürzt herein aus der Actienstube). Ja freilich — die B-Dur Mazurka von Chopin! die haben die Herren Henselt, Thalberg, Dreyschock auch bei uns gespielt. O, die ist rührend!! —

Alle (ausser Silber, Das und Emma). Die ist rührend! —

Das (zu seiner Tochter). Wenn der in dem Style fortspielt, wie er das „wahre Glück" accompagnirt hat, so wirst Du hören, wie man diese Mazurka nicht spielen soll, die gar nicht rührend ist, sondern keck nur den polnischen Tanzrhythmus, wie er von den dortigen Bauern improvisirt wird, wiedergibt, jedoch nach Chopin'scher Weise idealisirt.

(Forte macht mehrere gefährliche Läufer hinauf und hinunter und viele Octavenpassagen *fortissimo* mit aufgehobenem Pedal — und verbindet damit sogleich — ohne abzusetzen — die Mazurka, die *presto* angefangen wird. Von Tact und Rhythmus war nichts zu hören, aber wohl von immerwährendem *rubato* und unmusikalischen Rückungen. Einige Noten wurden ziemlich undeutlich *pp* gesäuselt und sehr verschleppt gespielt, andere plötzlich sehr schnell, überstark und hastig angeschlagen, so dass die Saiten klirrten und der letzte B-Dur-Accord einer Saite das Leben kostete.)

Gold. Excellent, bravissimo! Welch eine Auffassung! Solche Kunstleistungen machen selbst die Börse vergessen!

Frau Gold. Sie erschüttern selbst die innersten Nerven. „In's Innere der Natur dringt kein erschaffener Geist" sagt der englische Dichter Pope — Sie aber sind in mein Innerstes gedrungen! Nun gleich noch die Fis-Moll-Mazurka, Op. 6.

Heilig. Welch einen musikalischen Abend hat uns wieder Frau Gold bereitet? — Welch ein erhabener Schmerz liegt in dieser Production! —

Silber (bei Seite). Was würde Vater Strauss zu dieser affectirten, allem guten Geschmack Hohn sprechenden, unmusikalischen Darstellung sagen? —

Das. Frau Gold, Sie möchten wohl zum Stimmer schicken, dass er die fehlende Saite auf dem B wieder aufziehe. Die zweite wird sogleich nachspringen, denn sie ist bereits geknickt und zu tief.

Forte (triumphirend). Lassen wir das! — Das passirt mir öfters und hat nichts zu sagen. Das Clavier ist ein Kampfplatz, wo Opfer fallen müssen.

Das (zu Emma heimlich). Siehe, der meint, wenn's nicht klingt, so klappt's doch, und „verstimmte" Töne machen mehr Effect, als „reine."

Emma. Wo hat denn der das Clavierspiel gelernt?

Das. Mein Kind, der hat's gar nicht gelernt. — Der ist ein Genie — da kommt's von selbst. Unterricht hätte ja seinem Genie Fesseln angelegt, und er würde dann deutlich, correct, natürlich und im Tact spielen — das wäre ja dilettantenmässig. Diesen tact- und zügellosen Wirrwarr nennt man ja eben „genialen Clavierschwung."

(Forte durchwühlt mehrere fremdartige Accorde in höchster Schnelligkeit mit aufgehobenem Pedal und geht, ohne abzusetzen, zur Fis-Moll-Mazurka über. Er accentuirt

heftig, einen Tact zieht er aus einander und schenkt ihm zwei Viertel mehr, dem andern nimmt er ein Viertel weg, und so fährt er fort, bis er mit grosser Selbstgenügsamkeit schliesst und nach einigen verzweifelnden und verminderten Septimenaccorden sogleich das „Ständchen von Schubert" (D-Moll) nach der Transscription von Liszt damit verbindet. — Es entsteht, während die zweite Saite auf dem zweigestrichenen B auch gesprungen und Klirren verursacht, ein heimliches Flüstern, von wem das Stück wohl sein könne, ob von Mendelssohn, oder Döhler, oder Beethoven, oder Proch, oder Schumann? bis endlich Silber das „Ständchen von Schubert" nennt und Forte — mit der „Verschiebung" schliesst, die er bereits schon vielmals in seiner Begeisterung angewendet.)

Das (zu Emma). Spiele und singe nie in Gesellschaft, ohne vorher anzuzeigen, welches Stück Du vortragen willst. — Siehe, wie dieser mit dem „Ständchen" fertig war, war die Gesellschaft auch eben fertig mit Errathen.

Alle (ausser Silber und Das). Welche Leistung! Welcher Kunstgenuss!

Frau Gold. Welche Verklärung in diesem Spiel! —

Silber (Forte um Belehrung bittend). Aus den 2 Tacten im „Ständchen", wo es nach F-Dur ausweicht, haben Sie in der Schnelligkeit nur einen Tact gemacht — ist das zufällig?

Emma (bei Seite). Da hätte er gerade ritardiren sollen.

Forte. Man muss bei solchen Schönheiten sich ganz seiner Eingebung und Empfindung überlassen. Ein anderes Mal mache ich drei Tacte daraus, wie eben der Genius und die Begeisterung in mir winken und wirken. Das nennt man: „ästhetische Ueberraschung." Henselt, Moscheles, Thalberg, Clara tragen freilich nicht so vor — dafür können sie aber auch keine Effecte und keine Reisen mehr machen.

Das (zu Emma). Ich hoffe, dass Dein gesunder natürlicher Sinn, Deine musikalische Erziehung Dich vor solcher Unnatur immer bewahren werden.

Emma. Bei solchem Spiel wird einem ja ganz unheimlich und ängstlich zu Muthe. Das heisst wohl: „Dämonisch modern?"

Das. Ja!

Emma. Hat denn das den Leuten gefallen?

Das. O ja — Vielen, das klingt vornehm und genial und schöpferisch.

(Frau Gold hat die Schöpfung in den Händen und Silber führt sie an's Clavier zur Execution des grossen Duetts zwischen Adam und Eva. Forte ist erschöpft und Das accompagnirt. Silber singt verständig und natürlich — Frau Gold nach obiger Weise, nur noch tactloser und unreiner, aber dafür bringt sie mit ihrer dünnen, schneidenden, forcirten Stimme sehr lange Verzierungen auf den Fermaten im Allegro an und verdrehet ihre schwarzen Augen sehr oft nach Oben. Nach Beendigung wird Frau Gold, ganz aufgelöst in Gefühl, von Silber auf einen grossen Lehnstuhl geführt.)

Heilig. Ja, wenn Haydn so wiedergegeben wird, dann feiert erst

die göttliche Kunst der Musik ihre wahren Triumphe! — Frau Gold, waren die köstlichen Fermaten von Ihrer eigenen Erfindung?

Frau Gold. Nein! Die köstliche Viardot-Garcia hat sie als Rosine im Barbier von Sevilla eingelegt und ich habe sie mir von einem Musiker im Theater nachschreiben lassen. Aber die Anwendung bei diesem Duett ist mein Eigenthum, und ich habe schon viele Gesellschaften damit überrascht und entzückt. — Die grosse chromatische, wüthend hinunterstürzende Tonleiter, womit die kunstvolle Garcia, als träumerische und ohnmächtige Amine in Somnambula Alles schlägt, bringe ich in der grossen Arie, im „göttlichen Propheten" an, — freilich etwas schüchtern, indem die Keckheit einer Garcia blos auf der Bühne zu erringen ist.

Emma. Aber Vater, die Lind sang ja in Wien in diesem Duett die Eva mit Staudigl ganz heilig, einfach und unschuldig.

Das. Deswegen sagt ja eben Frau Gold, dass die Lind kalt singt und wärmere Muster hören muss. Zu Hause werden wir näher darüber sprechen.

Frau Gold. Nun, Herr Das, jetzt spielt wohl Ihre Emma auch eine Kleinigkeit? — Nachher werde ich mit Herrn Silber noch „von deiner Güt' o Herr" und einige Duetten von Kücken vortragen und, wenn es die Gesellschaft wünscht, mit der Gnadenarie schliessen.

Das. Sie erlauben wohl, dass ich erst die fehlenden Saiten aufziehe?

(Die ganze Gesellschaft trinkt während der Zeit in der Nebenstube Thee und bewundert die Ausdauer und die Schule der Frau Gold. — Nachdem Das sein Geschäft beendigt, schreitet Forte an's Clavier und spielt seine Etude für die linke Hand, indem er die rechte nach der Gesellschaft ausstreckt.)

Das (nach Beendigung zu Forte). Würde es nicht leichter und zweckmässiger gewesen sein, wenn Sie die rechte Hand auch dazu genommen hätten? —

Forte. O! Das war eine sehr pedantische Bemerkung von Ihnen, die man alten Leuten verzeihen muss. Sie verkennen meinen Standpunkt ganz und gar! Fühlen Sie nicht, dass ich mit einem Fusse schon in der Zukunft stehe? — Fühlen Sie nicht, dass das Publicum nicht allein hören, sondern auch was Besonderes sehen will? Bemerken Sie nicht, dass mein leidendes Aussehen schon von grosser musikalischer Wirkung ist?

Heilig. Fühlen Sie nicht den ganz besondern Reiz und Effect, welchen die linke Hand allein gewährt? — Nicht minder die ausgestreckte rechte?

Das. So?! — Ja, das Gefühl hat bei mir wahrscheinlich eine falsche

Richtung genommen. Ich muss mich erst in diesen Pariser Gefühlsschwung hineinleben.

(Emma spielt nun die As-Dur — Ballade von Chopin, nachdem Das es vorher angezeigt. Die Gesellschaft war aufmerksam.)

Forte (nach Beendigung). Bravo! — ein hübscher Anfang, Herr Das! — Es thut mir leid, dass ich mich empfehlen muss: ich habe noch heute zwei Soiréen zu besuchen und viele Empfehlungen abzugeben.

Silber. Fräulein Emma, ich höre eben, dass Sie schon viel und schön von Chopin gespielt. Lassen Sie uns doch noch die zwei neuesten Notturni's von ihm hören.

Frau Gold (zu Emma). Haben Sie die grosse berühmte Camilla Pleyel gehört — und von ihr das köstliche Kalkbrennersche D-Moll-Concert? Spielen Sie nicht auch so etwas Schönes und Brillantes? z. B. das schöne gefühlvolle Notturno in *Des* von Döhler? Das hat neulich Herr Secretair X. bei uns hinreissend vorgetragen.

Emma. Ich kenne es — das spielt meine kleine Schwester Cäcilie bei mir.

Das. Wollen Sie einstweilen mit den beiden Notturni's von Chopin, Op. 48. fürlieb nehmen? —

Den Gesangsschluss — die Gnadenarie bleibe ich schuldig. — Um Mitternacht fand ein feines Souper statt, gewürzt mit süssen Weinen, und mit — saueren Erinnerungen an diesen musikalischen Abend.

Kapitel 16.

Die Kunst ist nur immer durch die Künstler gefallen.

Zu Anfang dieses Jahrhunderts, als die alten berühmten, dünnen, bescheidenen Silbermannschen Claviere und Kielflügel von 5 Octaven, worauf Mozart und Haydn spielen mussten, den Hammerclavieren von 6 Octaven und ersten Anfängen unserer grossen Pianoforten Platz machten, entwickelte sich auch das sogenannte Bravourspiel, was sich durch Vollstimmigkeit, schnell abwechselnde Harmoniefolgen, Brillanz, Keckheit, grössere Technik und ganz neue Klangeffecte auszeichnete. Der geniale Prinz von Preussen, Louis Ferdinand, Himmel, Dussek, Steibelt, Wölfl und etwas später Field,

Clementi, Moscheles, Hummel, Beethoven u. A. setzten durch ihre Compositionen und deren virtuose Aufführung auf den neuen sich schnell vervollkommnenden Pianoforten dazumal Alles in Erstaunen. Es konnte also nicht fehlen, dass man in Folge so neuer glänzender und volltönender Klangeffecte die obschon classischen, aber doch einfachern und weniger herausfordernden Claviercompositionen von Händel, Mozart, Haydn entweder vernachlässigte, oder wohl gar verballhornisirte, wie Kalkbrenner und Hummel mit den Concerten von Mozart gethan. — Man spielte sie auf moderne Weise, d. h. brillanter, bravourmässiger, im schnelleren Tempo, leidenschaftlicher und heftiger accentuirt, mit einem Worte: „modern concertmässig" und versündigte sich somit gegen die, diesen Meisterwerken schuldige Pietät. Indessen übte die neue Spielart doch vielen Reiz und machte viel Glück. Die Zeit der Simplicität war vorüber, und nicht blos im Clavierspiel offenbarte sich der Drang, in volleren, mächtigeren Klängen zu musiciren, auch die Instrumentalmusik hatte den gewohnten dreistimmigen Styl verlassen. Wie Hummel und Andere mit den alten Claviercompositionen verfuhren, so thaten es im Instrumentalfache früher Mozart und von Mosel, als sie die Oratorien von Händel mit reicherer Instrumentation ausschmückten. Auch ich selbst und meine Tochter Clara ergaben uns mit Eifer dieser neuen, glänzenden Spielweise. Es war wirklich ein ernster Fortschritt, kein trügerischer, wie ihn unsere neuesten Künstler gemacht haben, es war keine geckenhafte Virtuosenthuerei, keine verzerrte Darstellung guter Musikstücke, denn die an sich einfache Methode liess keine verblendenden Aeusserlichkeiten zu, die wenige Jahre später das Publicum als Manifestationen des Genies bewunderte. Meine Tochter Clara errang damals durch die auf solche Weise arrangirten Mozart'schen Clavierconcerte vielen Beifall, freilich nicht in der Heimath, nicht in Leipzig, sondern erst, als sie aus Paris mit den dort errungenen Lorbeerkranze in die Vaterstadt zurückkehrte. — Leipzig war nicht die Stadt, die einheimische Talente zu würdigen, zu fördern und zu beschützen wusste, denn mit dem Welthandel hatte sich die Theilnahme und Aufmerksamkeit auf das fremde, ausländische Künstler-Virtuosenthum hingewendet. Bis dahin galt Clara bei dem grössten Theil der damaligen Leipziger Kenner und Kritiker, die mit ihrer angestammten Urtheilsschnelligkeit gleich wussten, woran sie waren, für ein blödes, talentloses, in Wissenschaften vernachlässigtes Mädchen, der ihr Vater „müh- und gewaltsam" einige Stücke eingelernt hätte und die sie eben deswegen „auswendig" spielen könnte. Die Wände des Gewandhauses und meine Wenigkeit können noch viel davon erzählen — und auch von dem „stummen" Beifall, den dazumal das Septett von Hummel und das Concert in E-Moll von Chopin, „als sie es zum ersten Mal und den zweiten und dritten Satz zum zweiten Mal" in

Abonnementconcerten vortrug, erlangte. In gänzlicher Verkennung dieses Concerts und der andern dazumal eben von ihm erschienenen und von Clara zuerst in Deutschland öffentlich vorgetragenen Compositionen, als Variationen, Mazurken, Notturni's stand jedoch Leipzig nicht vereinzelt. Die Kritik in andern Städten sprach sich ungefähr so aus: „Dieses junge Mädchen scheint einiges Talent zu haben, nur ist es zu bedauern, dass sie sich in den Händen eines so unmusikalischen, geistlosen Vaters befindet, der sie zum Spiel solchen Unsinns nöthigt.“ Dass das schüchterne, anspruchslose, aber „musikalische“ Mädchen wenigstens in Leipzig dennoch gut gespielt hatte, mögen mir einige noch lebende unbefangene Kenner aus jener Zeit bestätigen. — Um auf die oben erwähnten Gewandhausconcerte zurückzukommen, so habe ich noch hinzuzufügen, dass meine Tochter, als sie geendet, sich nur vor einem lautlosen Publicum verbeugte und dass nicht einmal die Notabilitäten dieses Concerts sich gemüssigt fanden, Notiz von ihr zu nehmen oder ihr etwas Tröstendes zu sagen. Sie schlich in Thränen von diesen heissen Brettern — mit ihr der Vater; beide meinten etwas gegen ihre Vaterstadt verbrochen zu haben.

Meine unschuldige, kindliche Clara tröstete ich nachher damit, dass in so einer berühmten Stadt „einheimische Mädchen“ Anfangs niemals beklatscht würden — nur fremde Jungen. — Dagegen wusste man aber gleich wieder Rath, als das junge Mädchen von Paris zurückkam:

„Es war Alles von selbst gekommen.“

Ein kleiner vereinzelter Ueberrest der dazumaligen Urtheilsverfertiger, dem sich einige jüngere aufgeblasene und hochfahrende Nachbeter angeschlossen, versuchten zwar auch meine Marie mit ähnlichen Gelüsten zu empfangen — doch ohne Erfolg und Beistimmung des mündiger gewordenen Publicums, denn sie meinten wahrscheinlich:

„So etwas könne doch nicht „zweimal“ von selber kommen!“

Genug, Clara fand „nachher“ Beifall, oft vielen, besonders mit den bekannten Variationen von Herz Op. 20 und 23, und dem Concert von Pixis, Op. 100, und ähnlichen Stücken, die freilich Marie Wieck — im Geist einer fortgeschrittenen musikalischen Zeit mit Compositionen von Beethoven, Chopin, Mendelssohn etc. vertauschte.

Seit jener Zeit aber, nachdem Mendelssohn unter der verdienstlichsten und thätigsten Mitwirkung von David in Leipzig Unglaubliches geschaffen und im Dienste der seltensten Humanität und Liebenswürdigkeit junge Talente nie mit Verachtung behandelte, sondern unparteiisch prüfte, aufmunterte und beschützte: hat sich denn auch Leipzig ganz geändert und erscheint bei guten Leistungen in festlichen Kleidern, unbefangen und anerkennend, ja selbst enthusiastisch und sogar — als ob es früheres Unrecht

ausgleichen wollte — oft mehr noch bei Leistungen von Einheimischen, als Fremden, deren Erscheinen bei jetzigen Concertverhältnissen freilich auch immer seltener werden oder ganz aufhören muss.

Also — obgleich die häufigen Claviercarricaturen, — die dazumal nebenbei durch Seiltänzereien und Hanswurststücken aller Art, durch Octavendonner, Triller, Spannungen, Sprünge, Wüthen, Toben, in Ohnmacht fallen und durch die seltsamsten und auffallendsten Aeusserlichkeiten und lächerlichsten Geberden, unterstützt und gehoben durch feile Phrasenkritik und andere wunderbare Künste, von dem bethörten und verblüfften Publicum Geld und Ruhm in Menge zu erhalten wussten — meiner gerechten Verachtung und Kritik anheim fielen: so befand ich mich doch unter den Effectsündern der bessern Art, des modernen Fortschritts und fast aller bessern Concertspieler, obgleich ich wohl fühlte, dass „Wahrheit und Schönheit" damit nicht „würdig genug" vertreten seien. — Da erschien nun der Alles leistende, der feurige, überaus fein und sinnig fühlende Mendelssohn auch als „idealer Kunstvirtuos" zu Berlin, Hamburg, Frankfurt a./M., London und Leipzig und wagte in seiner musterhaften Spielweise und mit der feinsten, sich auf den „schönsten Tonanschlag" stützenden Technik, die ihm nur Dienerin der wahren Kunst, „nie" Selbstzweck war, und gestützt auf seine schon erlangte Auctorität und auf seine tüchtigen Lehrer, als L. Berger und Zelter: die einfachen, unsterblichen Meisterwerke von Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven (aus der ersten Periode) u. A., mit einer bis dahin unerhörten Einfachheit, Naivetät, Keuschheit, Anmuth und Pietät — sogar öffentlich vorzutragen. — Das verwunderte Publicum, dem Hummel's Septett und Chopin's Concert dazumal nicht brillant, concertmässig und effectvoll genug erschienen war, um sich anerkennend zu äussern, spendete Anfangs einen zähen *succès d'estime,* der aber bald nach wiederholtem Darstellen in Enthusiasmus überging und der auch Andern zu Theil wurde, die in ähnlicher Weise wieder „Musik" machten und nur in deren Dienst ihre virtuose Ausbildung zur Geltung brachten. Es versteht sich, dass nebenbei die Clavierseiltänzer mit ihren nichtigen Machwerken, bei denen nur die Ueberschriften von Erfindungskraft zeigten, auch noch theilweise ihr Publicum, und noch vor einigen Jahren, fanden, denn die Weltgeschichte geht langsam und mit ihr die Kunstgeschichte; aber an gute Claviermusik durften sie sich selten ungestraft wagen: — solche Ostentation blieb ohne Erfolg, denn dazu gehört eine andere „Richtung", als diese Kunstsünder hatten. —

So wie nun Mendelssohn zunächst und zuletzt in Leipzig, und namentlich am Conservatorium wirkte, so wirkten für diese edle Richtung Moscheles in London, Chopin und gewissermassen St. Heller in Paris, Messer und viele schätzbare Dilettanten in Frankfurt a./M., Fischhof in Wien, tüchtige Künstler

in Berlin, in Dresden Andere, in neuester Zeit Robert Schumann in Düsseldorf u. s. w. — Es bedurfte also nur eines Anstosses und der Unerschrockenheit — und das bildsame Publicum folgte wieder dem „Bessern", dem Wahren, dem Schönen. Um von der allerneuesten Zeit zu sprechen, — so blicken wir bei unsern noch gegenwärtigen Fingercharlatanen und ihrer etwaigen Schüler und Nachäffer bereits auf die verödeten Concertsäle zu Dresden, Leipzig, Wien, selbst in kleinern Orten, die sich nicht einmal mehr mit Freibillets füllen wollen. Anpreisungen aller Art, Amerikanische Melodien, Indianische Negerthema's, *Non plus ultra's* von Springen und Spannen, reizende Ueberschriften über hirn- und erfindungslose Machwerke — daneben Händel und Beethoven auf dem Concertzettel — Ankündigung eines nur einmaligen Auftretens, — leidendes Aussehen, dringende Empfehlungen, Zeitungsgeschrei, Clique und Claque — Alles bleibt fruchtlos: das Publicum hat eben für diesmal Abhaltung und will das nächste Mal bewundern oder wenn man zum allerletzten Mal spielt. Das Publicum ist hanswurstmüde und verlangt nach gediegener musikalischer Bildung, nach sinnvoller Kundgebung derselben, will schönen Ton und wahrhaft künstlerisch und anmuthig vorgetragene, gute Musik ohne Excesse und Charlatanerie hören und nebenbei brillante Virtuosenproduction „der bessern Art".

Aber auch die Kritik hat zum Theil wieder eine bessere und erfreulichere Richtung genommen, ist in urtheilsfähige und kenntnissreiche Hände übergegangen, huldigt keinem Cliquen- und Coteriewesen mehr und spricht sich unparteiisch, unerschrocken und würdig aus. Ihr gebührt daher verdienter Antheil an einer bessern Wendung der Virtuosität, und des Publicums Theilnahme. Es sei mir erlaubt, unter mehreren nur Carl Banck in Dresden, und Bischoff, Redacteur der Rheinischen Musikzeitung zu nennen. Zugleich stehe ich nicht an, auch der Chiffre Ker in den Signalen, den Herren Klitzsch, Schaeffer u. T. U. in der N. Zeitschrift für Musik u. A. ein berechtigtes und unparteiisches Urtheil über Compositionen verschiedenster Art nachzurühmen.

Aber nun noch ein Wort an unsere Sängerinnen. — Die Clavierfurie lenkt ein und hat eingelenkt und Sie wollen nicht einlenken? — Wie ist es möglich, dass die Rundreisen einer Jenny Lind, deren schöne einzigwahre Gesangsweise wieder an dem Gesange der Henriette Sontag und der Persiani ihre Bestätigung gefunden hat, ohne sichtbare Erfolge für Ihre Gesangsweise geblieben und spurlos an Ihnen vorüber gegangen ist? — Bei ältern, länger forcirten Stimmen ist, namentlich bei den Theatern, eine Aenderung nicht mehr zulässig und kaum möglich — sie sind auch sämmtlich im Absterben begriffen; aber Sie, junge Sängerinnen, lassen sich beschämen von dem ganzen grossen Publicum, das der Lind überall „gleiche Anerkennung und gleiches Entzücken" entgegen trug? —

Könnten Sie sich denn nicht bemühen, durch fleissiges und aufmerksames Solmisiren auch Ihre Stimme „vorzuziehen“ und durch natürlichen und keuschen Gesang ohne forcirten Ansatz der Töne, wahren Effect — das Seelenvolle — zu erzielen? — Ja nicht einmal die sinnigste Auffassung und der reizendste Vortrag der Partien der Agathe, Amine, Marie (in der Regimentstochter) etc. hat Sie zur Nacheiferung angespornt? Sie singen ja z. B. immer noch: „die Nachtigall und Grille scheint der Nachtluft sich zu freun“ ganz laut, freudig, rasch und fidel — wohl weil das Wort „freuen“ da ist? — Das Auftreten der Amine in Somnambula, überhaupt die ganze Partie hetzen Sie ja ab ganz chablonenartig? — Wissen Sie nicht, dass die Lind mit dem „Lebewohl“ in der Regimentstochter das überfüllte Opernhaus an der Wien acht Mal zu Thränen rührte und nicht — zu Klatschen? — Sie singen und spielen ja die Marie und Amine ganz curios und wunderlich und der Lind ganz entgegengesetzt? — Sie glauben wohl an Originalität und Selbstständigkeit zu verlieren, wenn Sie nicht in Ihrem gedankenlosen Schlendrian bleiben, sondern der Lind etwas nachthun? — Sie haben so oft Lieder von ihr gehört zu ewiger Erinnerung, aber Sie singen ja „Auf Flügeln des Gesangs“ und „Leise zieht durch mein Gemüth“ und „O! Sonnenschein“ immer noch so gedankenlos oder mit falschem Pathos! Und was soll man noch zu Ihren veralteten, zopfigen Verzierungen und Fermaten sagen? — Mendelssohn und einige Wenige haben die Clavierfurie von ihrem Gipfelpunkt herabgestürzt, und bei Ihnen soll die Kunst nicht durch die Künstler gehoben werden?! — Sie sagen: „unsere Lehrer machen uns nicht darauf aufmerksam.“ — Sollen denn Alles die Lehrer thun, die oft am Befangensten sind? — „Sie müssen sinnen und trachten!“ — Sie rufen ferner: wir müssen die Stimme knechtende Schreiopern singen, und was uns die Verhältnisse und die Kapellmeister aufbürden. „Benvenuto Cellini“ haben wir mit dem zweiten Male begraben — der „ewige Jude“ wird die nächste Oper sein und die übernächste ein Opernungethüm von einem unbekannten Italiener in Mailand, „die wahnsinnige Johanna“, die gar keine Gesangsstücke, noch weniger Melodien enthält und ganz in der Zukunft wurzelt. — Lernen Sie nur alle recht schön und wahr wieder singen, wie Jenny Lind und Andere, und dann sagen Sie in Gottes Namen: wir schreien keinen Gesangsunsinn und keine Trompeten- oder Posaunenstimme mehr. So hat der Fortschrittsträdel auf ein Mal ein Ende — und die Componisten müssen ihr Gefühl für schönen und richtigen Gesang und für gesunde und wirksame Melodien ausbilden und wenn sie das, wie wahrscheinlich, nicht können, ihren Operngelüsten entsagen. — Sie befördern dadurch das „ewig Schöne“ und das ist „wahrer Fortschritt“ und Erlösung aus der ganzen Gesangsverirrung und aus allem Kunstgeschwätz darüber. —

Die Kunstgeschichte bietet Ihnen die Hand und jeder Verständige sieht bereits in den leeren Häusern, bei öfterer Vorführung solcher Menschen quälender Opern von Neuem den Satz bestätigt:

„Die Kunst ist nur durch die Künstler gefallen.“

Kapitel 17.

Vermischtes.

Der „Wohlbekannte“ stellt in seinen Briefen ungefähr den Satz auf: „Das Werk, welches beim ersten Mal Hören dem grossen Publicum am meisten Genuss und Vergnügen bereitet, ohne dass der Verstand und die Reflexion dabei besonders thätig sind — ist das rechte — das beste.“ Und weiter: Die allgemeine Wirkung muss sich bei einem Kunstwerk sofort nach der ersten Vorführung herausstellen. Dagegen halte ich Erfahrenes aus meinem Leben. Ich war mit Vielen Zeuge der vier ersten Aufführungen des „Freischütz“ in Leipzig. In der ersten Aufführung gefiel blos der Walzer in der Introduction, das Jäger- und Jungfernchor — also im Grunde die am wenigsten bedeutenden Stücke, alles Andere fand gar keinen sicht- und hörbaren Anklang. Jedoch in den darauf folgenden Aufführungen dehnte sich nach und nach das Interesse auch auf fast alles Uebrige aus, je nachdem durch mehrmaliges Anhören das Verständniss und der daraus erwachsende „Genuss“ zunahmen.

Ich war im Leipziger Gewandhause zugegen bei der ersten Probe der 7. Sinfonie von Beethoven. Musiker, Kritiker, Kenner und Nichtkenner waren einstimmig der Meinung, dass diese Sinfonie nur im unglücklichen — im trunkenen Zustande componirt sein könne, namentlich der erste und letzte Satz, „dass sie melodiearm etc. sei.“ — Wir Alle wissen, mit welcher Pietät das gemischteste Publicum diese Sinfonie bereits in Gartenconcerten, in öffentlichen Restaurationen anhört und mit wie sichtbarem Vergnügen es dieselbe geniesst.

Auch die Erfolge der 9. Sinfonie sprechen gegen des „Wohlbekannten“ Meinung. Noch vor wenig Jahren erschrack man allerdings über das unverständliche und ungeniessbare Chaos dieser Sinfonie von Beethoven. — Wir sind bereits ausgesöhnt damit und erkennen und geniessen ihre grossartigen Schönheiten. Nur die quälende und unerquickliche Ausführung der ungesangsmässigen Soli und Chöre im letzten Satz kann und wird nie Genuss gewähren, weil es eben „unschön“ ist und bleiben wird, wenn

menschliche Stimmen sich quälen müssen und die Ausführung weit hinter der Idee zurückbleibt. — — — Also zur Fülle des Wohlklangs muss sich doch auch architektonische Schönheit und Charakteristik gesellen, wenn es unsern ernsteren Ansprüchen genügen soll. Diese letztern werden aber erst und immer mehr durch mehrmaliges Hören erkannt, mit Bewusstsein von Kennern und von Nichtkennern, aber gebildeten Hörern „herausgefühlt."

Was der Verfasser über Opern, Sänger, Componisten, Fortschrittsmusik etc. sagt, habe ich auch in anderer Beziehung, von einem andern Standpunkte aus, beleuchtet und gelange oft zu demselben Resultat. Nur möge er mir erlauben, in praktischer Hinsicht meine Sängerinnen hie und da in Schutz zu nehmen. Das (vielleicht erstmalige) Auftreten einer „gut geschulten und verständigen Sängerin" (also die sich eine Aufgabe stellt) z. B. mit einer Arie in einem Concert vor einem kritiklustigen und gebildeten Publicum, das durch keine theatralischen Nebendinge, wie auf der Bühne, abgezogen wird, auf jeden Odemzug lauscht, auf jeden Vocal, auf jedes Wort, auf jeden Ton — ist ein gefährliches Beginnen. Dazu muss sie also wählen können, was sie will, was in ihrer Stimme liegt, was sie nach allen Dimensionen hin vollkommen beherrschen kann, was ihre Stimme und Vorzüge in das hellste Licht setzt etc. Die Direction des Concerts kann darüber keine Vorschriften machen. Vor Allem will die Sängerin gefallen; dass die Direction damit gefalle, ist gar nicht nöthig und der Sängerin ganz gleichgültig. Die Direction kann und wird sie auch gar nicht entschädigen für ein Misslingen — ja wird sie nicht einmal darüber zu trösten wissen, sie trägt daher ihre eigne Haut zu Markte. Folglich wählt sie wahrscheinlich eine italienische Arie von Bellini, Donizetti, Rossini oder Mozart etc., weil darin ihre Stimme besonderen Wohlklang, Reiz und Zauber hat und zu voller Geltung kommt — Umstände, die ihr alle unbefangene und gebildete Herzen entgegenschlagen machen. Die Klassiker, oder die sich so gebehrden, mögen immerhin darüber jammern und wehklagen. — Diese Arie hier ist mit italienischem Text und die Sängerin soll den Urtext nicht nehmen dürfen, der so geschickt und kunst- und gesangsgerecht von dem gesangskundigen Componisten benutzt ist und so sichtbare Erleichterung gewährt? — Dafür eine jämmerliche deutsche Uebersetzung? — Nein, Herr Wohlbekannter, das ist zu viel verlangt! Sie sprechen so freimüthig und treffend über die klassische Thuerei und viele andere augenfällige Dummheiten und wollen nun auf einmal so rigoristisch und sträflich gegen meine armen Sängerinnen werden? — — Die günstigten Umstände und Verhältnisse, Talent, Stimme, Gesundheit, mehrere Tausend Thaler, ein aufopferungsfähiger und geschickter Lehrer, das Glück, grosse Meister zu hören, vier bis fünf Jahre Zeit und vieles Andere noch müssen sich vereinigen,

bis es zu obiger „Arie“ kommt (ich spreche von einer geschulten Sängerin und nicht von Andern, „die Alles können“) und — nun soll sie von italienischer Liebe nicht einmal in italienischer Sprache singen, sondern in der ungesangsmässigen deutschen, holprigen und ungeschickten Uebersetzung? — Freund, das ist nicht Ihr Ernst — woher solche Erbitterung? — Will das deutsche Publicum die italienische Liebe durchaus Wort für Wort kennen lernen, so müssen Sie schon so galant gegen die Sängerin sein, ihm die paar Worte zu verdolmetschen — das Uebrige wird der Vortrag thun. Jede Arie, jedes Lied wird am besten in der Sprache klingen, in der es ursprünglich componirt wurde. Bemühen sich doch selbst viele Franzosen, unsere „Lieder“ in deutscher Sprache zu singen. Die Lind hat einige Monate zugebracht, um den deutschen Text in der Regimentstochter und Somnambula „gesangsgerecht“ zu machen; Sie mögen also bedenken, was bei deutschem Text eine Sängerin, welche schön singen will, zu überwinden hat. — Sie halten sich ja selbst über die Aussprache auf.

Was das „im Tact singen“ anlangt, besonders bei deutscher Gesangsmusik, da möchten Sie auch ein wenig nachsichtig sein. Ja, wenn das Odemholen nicht wäre und die zeitraubenden Consonanzen und vieles Andere! Die grössten Sänger kämpfen oft damit! Bedenken Sie, welche Freiheiten sich die strenge Lind, „die gewissenhafteste Sängerin unseres Jahrhunderts“, nahm und nehmen musste, um ihrer Stimmenschönheit zu genügen! — Eine Sängerin kann und soll auch nicht sich den strengen Tact eines Walzers etc. zum Muster nehmen; da gehen Sie wieder zu weit. Und das Benutzen einzelner Töne im Recitativ und bei den Fermaten, um Ton und Stimme schön erklingen zu lassen? — Nun! die Lind und alle grosse Sängerinnen mögen Ihnen darauf antworten. So lange, bis gute Sängerinnen im Kunstwerk untergehen werden, muss es schon so bleiben. — Indessen wir wollen hier vor dem grossen Publicum keine Gesangs- und Vortragsschule entwerfen, um unsern Feinden „höhnisches Lächeln“ abzuzwingen. —

Der Wohlbekannte will „keine Cadenzen“ mehr haben? Nun, da kommt Ihnen ja die Zukunftsoper, die Sie so sehr bestreiten, ganz erwünscht entgegen. Sie werden am Ende noch Kapellmeister bei so einer Zukunftsgesangsmusik. — Woher wollen Sie denn zu solchen Productionen gut geschulte, künstlerisch gebildete Sängerinnen nehmen? — Nicht eine bekommen Sie, nicht einmal eine, die noch „Stimme“ hat wenn auch „keine Schule.“ — Wenn Sie der ersteren nicht öfters Gelegenheit geben, Töne auszuhalten, fortzuspinnen und mächtig und wieder reizend — und

hier und da ihren verlockenden Triller (die schönste Verzierung durch drei Jahrhunderte) wirken und erklingen zu lassen, *crescendo, decrescendo,* mit den feinsten Nüancen und mit der seelenvollsten Belebung, so weisen Sie das zurück, worauf sie am stolzesten ist, denn sie hat 4 bis 5 Jahre zugebracht, um das schön zu lernen. Dazu musste sie noch das seltene Glück haben, dies unter der Leitung eines Lehrers aus der alten, ausgestorbenen Schule, „welcher die Stimme nicht dabei zu Grunde richtet", auszubilden. — Jetzt wollen Sie die andere nehmen? Nein! die bekommen Sie auch nicht — oder sie läuft bei Nacht und Nebel davon. — Dass sie noch „Stimme" hat, ist ja ihr Einziges, was sie besitzt, — sonst hat sie ja nichts, oder sie hat es falsch und unschön gelernt. Und dem Einzigen, der „Stimme", die auf diese Weise so nur kurze Zeit dauern kann, wollen Sie die Gelegenheit nehmen, sich zu ergehen, sich hören zu lassen, nach ihrer Weise Effect zu machen, wenn auch auf „ungeschlachte Weise?" — Grausamer Mann, Sie müssen keine Frau haben, weil Sie so ungalant, unpraktisch sind — Sängerinnen wenigstens haben Sie noch nicht ausgebildet. Haydn, Mozart, Winter, Weigl, Rossini, C. M. v. Weber, die Sie sonst so richtig zu würdigen wissen, haben doch nicht ihre vielen Cadenzen (.) aus Unkenntniss oder Verlegenheit hingeschrieben? — Ich habe von der Sängerin Willmann, für die Haydn die Sopranpartie in der Schöpfung eigentlich geschrieben hat, zu Erfurt die Cadenzen und feinen, wenn auch kurzen Verzierungen wundervoll ausführen hören, die ihr von Haydn selbst einstudirt waren. — Ja, ja, der Eifer, der Zorn, der Unmuth über zahllose Erbärmlichkeiten und unglaubliche Thorheiten in unserer an Widersprüchen so reichen Zeit verleitet Sie, gleich Alles todt zu schlagen. Man wird mir das in anderer Hinsicht auch vorwerfen: „wir müssen uns zusammen trösten!"

Und was Sie da über's Pianoforte und Virtuosen etc. sagen, dagegen muss ich auch einkommen.

„Kein grosser Componist war ein grosser Virtuos, und kein grosser Virtuos wird ein grosser Componist?"

Sie schütten ja das Kind mit dem Bade aus! — Mozart, Dussek, Hummel, Moscheles, v. Weber, Mendelssohn, selbst Beethoven und mehrere Andere aus der guten Clavierzeit waren wohl „grosse und berühmte Virtuosen." — Dass sie auf vernünftige Weise ihre bedeutende, und von den Nachfolgern mitsammt ihren equilibristischen Seiltänzereien oft vergeblich angestrebte Virtuosität nur als Mittel gebrauchten, um gute und viele und schöne Technik beanspruchende Musik zu machen, das thut ihnen als „Virtuosen" keinen Eintrag, sondern es gereicht ihnen zur Ehre. Und Mozart's 24 Concerte etc., deren Execution „belächelte jeder Anfänger?" — Ich dächte gar. Diese so schön, so gesund, so correct und so fertig zu spielen und vorzutragen, als

es Mozart (freilich auf leichter sich spielenden Clavieren und Kielflügeln) gethan, ist mir nur bei wenig Schülern gelungen. Dazu gehört eine ausserordentlich gut ausgebildete Mechanik, ein feiner, sinniger Musikus, die sauberste Fertigkeit und die feinste und sicherste Ausprägung des Tons. Hier „belächelt" der Anfänger gar nicht, „sondern der Kenner" belächelt diese und eine ganze Menge Virtuosen dazu, die ihrer Schwäche oder ihrer verkehrten Richtung wegen dergleichen Leistungen mit dem Rücken ansehen müssen. Und wenn sie sich daran wagen — dann werden „sie ausgelacht" — nicht Mozart.

Was? — auf unsern guten, tonreichen Instrumenten könnte man nicht getragene und ausgesponnene Melodien, Gesangsmässiges und gute Musik, Concerte von Beethoven, Mendelssohn, Chopin u. s. w. schön, seelenvoll und effectvoll spielen, namentlich nicht mit „Begleitung?" — Nun, da werfen Sie ja mich, mein Buch und meine Schüler mit einem Schlag über den Haufen! — Sie müssen einen hübschen Clavierkasten haben! — Componist sind Sie, Lehrer der Composition, Kenner der Musik, Schriftsteller und Gelehrter, aber mit Ihrer Virtuosität lassen Sie sich ja nicht heraus, die mag an mannigfaltigen und empfindlichen Schwächen leiden; — das fühle ich allenfalls heraus. Ich wenigstens mag Sie nicht zu einem guten Virtuosen ausbilden, noch dazu auf Ihrem Hammerwerk, bei Ihren Vorurtheilen, Ihrem feindseligen Clavierstandpunkt gegenüber, — das hiesse: „Eulen nach Athen tragen." In welchen versteckten, unzugänglichen Winkeln haben Sie denn in den Leipziger Concertsälen gesteckt, wenn „schön" Clavier gespielt wurde, ohne Claviergraus und ohne geisttödtenden und endlosen Passagenwirrwarr, Compositionen von Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Schumann u. A.? — Donnerwetter! Sie wollen den Clavierteufel verbannen und wollen nicht Gnade für Recht ergehen lassen und meine drei Kleinigkeiten gleich auch mit hinterdrein werfen? —

Ich mag mich mit Ihnen nicht weiter einlassen, denn Sie sind verteufelt grob, sind mit der Feder vertraut — wenn auch nicht mit Clavier- und Gesangsschülern: sonst würde ich um nähere Belehrung über Manches bitten, was da gedruckt zu lesen in Ihren „musikalischen Briefen." Aber — nachdem ich auch meine Ansicht über Ihre Ansicht von der dritten Periode Beethoven's unterdrückt — Eins berühre ich doch noch und frage ganz höflich und um Belehrung bittend:

„Sollte denn nicht eine kräftige Fuge von Bach, Händel u. A., auch wenn das Publicum ihre architektonischen Schönheiten im Einzelnen nicht erkennen, nicht nach- und ausrechnen kann, an und für sich und im

Ganzen, „wenn sie sicher und gut besetzt“ vorgetragen wird, in der Kirche den Eindruck des Feierlichen, des Erhabenen, des Ewigen, des Monumentalen machen?“ —

Winke

für reisende, ehrenwerthe Claviervirtuosen.

Eigentlich müssen Sie gar nicht mehr reisen, auch nicht nach London und Paris; Sie müssten denn daselbst Unterricht geben wollen, wozu Sie zu Hause auch Gelegenheit haben, vielleicht mit mehr und sicherern Erfolgen, als dort, vorausgesetzt, dass Sie ein tüchtiger Lehrer sind. Paris hätschelt zwar die Clavierspieler und giebt ihnen Speise und Trank, aber zahlt nicht, sondern der Virtuos muss zahlen — an die Journale, wenn er nur genannt sein will. — Und London — zahlt nicht mehr. Es ist auch nicht nöthig: in der Saison sind ja seit einigen Jahren Dutzende von Virtuosen bereit, umsonst zu spielen, weil sie unkluger Weise einmal da sind und in London gespielt haben wollen. Mehrere derselben kommen auch dazu nicht einmal, wenn sie nicht vielfache Fürsprache, gute Empfehlungen, — Glück haben. Das ist jetzt das Loos des Schönen in der Virtuosenwelt. Erst unter grosser Aufopferung viel lernen, dann seine Paar preussischen Thaler in Londoner Pfund umsetzen, dann damit die dortige Tageskritik (jetzt fast wie in Paris) zu gewinnen suchen und dabei sehr schlecht und theuer leben; dann unter unsäglichen Kämpfen endlich ein Concert geben, um höchstens die Concertspesen zu erringen, und dann das englische Glück zu haben, die drei Stückchen, welche Anklang gefunden, umsonst oder für ein unbedeutendes Honorar wieder und immer wieder drei Monate hindurch spielen zu dürfen und einige alberne Stücke spielen zu müssen, die in der allerneuesten Zeit Redacteure dortiger Zeitungen im Interesse gewisser Componisten zu bestimmen pflegen. — „Amerika soll die Londoner Rechnungen, die Londoner Ehre bezahlen?“ Das sind weite Aussichten! Jenseits sollen diese Wechsel honorirt werden? — Wie viele kehren von daher mit bekehrten Auswanderern bereits wieder zurück, um den übermüthig verlassenen Unterricht in der Heimath wieder fortzusetzen, der nun um kein Haar theurer und besser bezahlt wird, weil man in London und Amerika kümmerlich gelebt, viel Nebel und Russ verschluckt und sein kleines Erbtheil zugesetzt hat. — Es ist in unseren Zeiten, wo das Verständniss einer schönen und meisterlichen Clavierleistung auch ohne sogenannten Ruf von Auswärts seine Aussprache in dem gebildeten Publicum findet, ganz egal, wo man gespielt oder nicht gespielt hat. Die Vorsteher von Concerten mögen

daher ihre Verwunderung und ihren alten Standpunkt zu beseitigen suchen, wenn vorurtheilslose, erfahrene und ihre Zeit begreifende Virtuosen sich für wenige Louisd'or, die für die Reise und für die Gastwirthe ausreichen, bei ihnen keinen zweifelhaften Ruhm und keine zweideutige Ehre, wahrscheinlich noch im Kampf mit einer bestehenden Coterie, erringen wollen. Zu was soll denn so eine Ehre, von der er nirgends Gebrauch machen kann, führen, um die sich am Ende wohl noch der Künstler bewerben soll? Es wird ja dadurch und durch den wahnsinnigen Missbrauch der Musik für alle erdenkliche Bettelei vollends noch die Möglichkeit abgeschnitten, für sich selbst und durch eigne Concerte einen Lohn oder Gewinn zu erreichen, der einem so viele Opfer erfordernden Lebensberuf doch wahrlich zu gönnen ist? — Der Verfall einer schönen und meisterlichen Virtuosität muss auch daraus erfolgen, oder ist seit dem Jahre 48 bereits schon erfolgt. Ueberall begegnet man, namentlich in der jüngsten Generation, dem Dutzendspiel, d. h. es spielt einer wie der andere, ein Dutzend wie das andere, weder kalt noch warm, weder fein noch gerade grob, weder stümperhaft noch meisterhaft, weder musikalisch noch unmusikalisch — aber brav und hausbacken, die Noten im Tact, was freilich immer noch besser ist als die Zukunftsdreschere i. Das Uebrige aber, was noch fehlt, ersetzt nach Beschaffenheit, ganz im Geist der vereinssüchtigen Zeit, die fast überall sich ausgebildete Clique mit der Claque und die Tageskritik dazu. Warum also will und kann denn diese Jugend mitsammt dem hübschen Talent nicht vorwärts? Es fehlen die „idealen Muster", an denen sie sich bilden, erwärmen und begeistern könnten.

Doch ich kehre zu meinem nächsten Gegenstand zurück. Unsere Musikfreunde sind zwar virtuosenmüde, aber nicht mehr musikmüde, wie im Jahre 48 und 49: man verlangt wieder nach Musik — auch nach guter „Claviermusik", wenn sie meisterlich und nicht dilettantisch zur Darstellung gebracht wird. Und doch müssen Sie nicht reisen, wenn Sie nicht meist überall in Gefahr kommen wollen, Ihre Zeit, Ihr Geld und Ihre Gesundheit zu opfern. Lassen Sie mich dies Räthsel frisch auf dem Markt des Lebens lösen und einige Rathschläge hinzufügen.

1) Fast überall, wo Sie hinkommen, wird man Ihnen sagen: „Ja, wenn Sie vor vier Wochen gekommen wären — jetzt sind für die nächsten Wochen alle Tage besetzt mit Abonnementsconcerten, einem Wohlthätigkeitsconcert für die Kleinkinderbewahranstalt, einem Concert für verwahrloste Kinder oder für unverwahrloste, — desgleichen für den Pestalozziverein, desgleichen für die Stadtarmen — für verschämte Arme — für unverschämte Arme — für einen unbekannten Wohlthätigkeitszweck, oder für einen bekannten — für den Pensionsfond — für ein Monument — desgleichen für einen unglücklichen Virtuosen, der in Conflict mit der Gasthofsrechnung gekommen und

seine Billets eben „in Person“ an den Mann zu bringen sucht; dazu wird das Theater eine neue Oper noch herausbringen — unzählige Soiréen in geschlossenen Gesellschaften nicht gerechnet. Kommen Sie in 4 Wochen wieder, da wird sich ein Tag finden, wo Sie auch den Concertsaal haben können. Aber haben Sie nichts zu versäumen, was wahrscheinlich der Fall ist, so können Sie in einem der nächsten Bettelconcerte auftreten, um sich bekannt und „beliebt zu machen.“ Hat nun die „Kunst“ bald genug gebettelt für die Armen — wenn fangen diese an für die Kunst zu betteln? — Es ist fraglich, ob Sie in 4 Wochen wiederkehren wollen, wenn das Publicum ausgesaugt und potpourri- und wohlthätigkeitsmüde geworden oder wenn unterdessen eine grosse Ueberschwemmung, ein grosser Brand stattgefunden oder die Cholera eingezogen ist? — Ueberhaupt werden allerhand unglückliche Umstände Ihre besten Recommandationen zu Schanden machen. Sie werden erfahren, dass Ihre einflussreichsten Empfehlungen an verreiste, kranke oder todte Gönner gerichtet sind.

2) Die Gastwirthe, die Vermiether des Saals, die Behörde, die Armendirection, das Personal für die Besorgung des Concerts, der Subscriptionsträger, der Lohnkutscher, die Instrumententräger, der Stimmer, die Zeitungsbesitzer für kostspielige Annoncen, der Buchdrucker, der Stuhlvermiether, der zum grössten Theil die Stühle für die Freibillets für Geld und gute Worte ablässt, die Trinkgelderempfänger etc. können die glückselige Clavierfurienperiode, wo für ein Entrécebillet 2 und 3 Thaler bezahlt wurde, nicht vergessen. „So ein Claviervirtuos, sagen sie, kann in zwei Stunden 100 und mehr Thaler gewinnen, wenn er sie nicht erübrigt, dafür können wir nicht, also er muss „zahlen“, viel zahlen — wir müssen ihm mit ausgesuchten Schwierigkeiten entgegenkommen.“ Jetzt heisst es nicht mehr: „dem Talente offene Bahn“, sondern „offene und versteckte Hindernisse!“ Der Gastwirth, reflectirend, dass er viele Rechnungen mit doppelter Kreide schreiben müsse, ehe er 100 Thaler mehr verdient, als er schon verdient, schreibt mit dreifacher Kreide, der Saalbesitzer kann seinen Saal, der übrigens der einzige im Orte ist, nicht theuer genug bezahlt bekommen, und gewährt doch nur erbärmliche Beleuchtung; die Polizei verlangt „Erlaubnissgebühren“, giebt aber natürlich keine „Ersatzgebühren“, wenn der Künstler, wie gewöhnlich, einen unglücklichen Tag getroffen und der Theaterdirector plötzlich eine Oper ansetzt, die Armendirection oft bedeutende Abgabe an die Armen, für die der Virtuos später noch besonders auftreten wird und verweist dafür auf die Ueberschüsse, die sonst die Virtuosen manchmal gehabt hätten, und so geht es fort. Dazu sind Ihnen die einheimischen Virtuosen und ihre Coterie, die Concert- und Theateranstalten etc. entgegen. — Sie finden ihre eigenen Unternehmungen durch Sie gefährdet und verkürzt,

weil Sie vielleicht besonders gefallen und ein zweites Concert geben könnten. — Kurz, die Unkosten und Schwierigkeiten stehen in keinem Verhältniss mehr zu dem niedrigen Entrée, das an und für sich immer noch zu hoch ist im Vergleich zu dem, das in Abonnementsconcerten, die jetzt fast in allen Städten statt finden, bezahlt wird. Und nun: die „Freibillets!?" Grosser Gott, wer ahnet ihre Zahl? — Und streueten Sie mit vollen Händen Ihre californischen Billets aus und nähmen Sie einen besondern Secretair zum Einpacken und Austragen derselben in Ihren Sold, nach dem Concert haben Sie sich doch noch Feinde zugezogen, die im Hintergrunde lauerten und lauschten, ob sie vergessen werden würden — oder nicht! Unter Ihren unzähligen Sorgen, Bemühungen und Kränkungen, um ein Concert zu Stande zu bringen, steht die vollständige Emission der Freibillets oben an. — Aber dafür haben Sie auch alsdann einen gefüllten Saal und man gratulirt Ihnen — zu der „reichen Einnahme." Diese und die Summe, welche Ihnen der Billetverkäufer am Eingange des Saals, der in der Regel im liebevollsten Verkehr mit dem „Billetabnehmer" steht und für ihn ganz besondere Sympathien hegt, noch auszuzahlen geneigt ist, mag Sie entschädigen für den nächsten Tag, an dem gierig die ungeheuren Unkosten eingefordert werden. Dazu kommt die Behörde, welche die Steuer nach diesem vollen Saal festsetzt. Endlich werden Sie mit Vorwürfen überschüttet, weil Sie Diesem oder Jenem die Freibillets nicht franco durch die Stadtpost übersendeten.

3) Sie wollen ein Trio aufführen? Dazu brauchen Sie ja auch Violine und Violoncello und die besten Vertreter dieser Instrumente? Sie machen Ihre schuldige Aufwartung dem Theaterdirector, dem Kapellmeister, dem Concertmeister, noch einigen einflussreichen Leuten und obigen Virtuosen; die Hälfte derselben war zwar nicht anzutreffen, das schadet aber nichts: Sie gehen so oft, bis Sie Ihren Zweck erreicht haben. Sie finden willige Zusage, aber Zeit zur Probe des Trio's ist schwer auszumitteln. — Sie wird endlich durchgesetzt und Sie athmen nun freier und setzen bereits schüchtern eine theuer bezahlte vorläufige Ankündigung Ihres Concerts in das Tageblatt. Ja, aber es fehlt eine Sängerin? — Die Theaterdirection muss ihre besten Gesangskräfte, die sonst von den unaufhörlichen Wohlthätigkeitsconcerten rücksichtslos und gierig abgenutzt werden, zu schonen suchen und kann dazu keine Erlaubniss geben, was auch ganz natürlich und in der Ordnung ist. Nun? Sie nehmen endlich eine Sängerin, die Niemand mehr hören mag, die keine Stimme mehr besitzt. Danken Sie Gott, dass das arme Mädchen, die ihr Schicksal mit Hunderten ihres Gleichen theilt, Ihr Concert ausfüllen hilft. Sie und die übrigen Mitwirkenden haben ja so nichts dafür, als Ihre wenigen Freibillets, die sie im vollen Masse verdienen.

— Nun ist Alles durchgesetzt: „Morgen findet mein Concert mit vieler gütiger Unterstützung statt.“ Die Veröffentlichung dieses mühsam zusammen gequälten Programms kostet blos 2 bis 3 Thaler. — Sie wachen am Concerttage mit dem Vorsatze auf, wenigstens heute, da es 8 Tage lang vorher wegen activer und passiver Besuche nicht möglich war, Ihre Solostücke einmal durchzuspielen. — Es klopft an der Thür. Herein! Siehe da, ein Billet von der Sängerin: „Mit herzlichem Bedauern zeige ich Ihnen hiermit an, dass ich wegen plötzlich eingetretener Heiserkeit und aus Furcht vor zu scharfer Kritik das Glück nicht haben kann, heute in Ihrem Concert zu singen — ein anderes Mal mit vielem Vergnügen.“ — Es klopft wieder. Herein! Der Violin- und Cellospieler lassen mit herzlichem Bedauern melden, dass sie um 11 Uhr die letzte Probe im Saal nicht halten könnten, weil im Theater von 10 bis 2 Uhr Opernprobe statt findet und dass auch Abends ihre Mitwirkung zweifelhaft ist, weil wegen plötzlich eingetretener Heiserkeit des Komikers, wahrscheinlich der „Lügner und sein Sohn“, nicht zur Aufführung kommt und dafür „der Freischütz“ gegeben werden soll. — Was nun? Widerrufen können Sie das Concert nicht mehr, das Tageblatt ist für heute schon gedruckt und die Concertzettel sind es auch, 50 Billets sind schon verkauft, der Saal ist in den bevorstehenden 14 Tagen nur für heute frei, das Clavier steht schon in dem Saal und wird eben gestimmt, alles Uebrige ist gestern Abend vollends in Ordnung gekommen. Werfen Sie sich gleich in eine Droschke, machen Sie nochmals obige Aufwartungen, Sie setzen für heute die Dispensation dieser Künstler vielleicht durch. — Man will herzlich gern, wenn „der Freischütz nicht gegeben wird.“ — Gut! geschwind wieder in die Droschke, suchen Sie Stellvertreter ohne Probe, wozu nun nicht mehr Zeit ist. — Es mag Niemand der Nothnagel sein, am allerwenigsten ohne Probe! — Hier ist nun Ihnen noch der Rath zu ertheilen: Lassen Sie kleine Zettel drucken, die dem Publicum beim Eintritt in den Concertsaal „höflichst“ überreicht werden: „Wegen eingetretener Oper und wegen eingetretener Heiserkeit bleibt mein erstes Concert ohne viele gütige Unterstützung — ich werde dafür eine Sonate von Beethoven spielen und überhaupt 14 Stücke hinter einander.“ — Trösten Sie sich, in der Fingerwirthschaftsperiode habe ich das oft erlebt, selbst von dem 14jährigen Rubinstein in Dresden, der bei dieser Gelegenheit zufällig durch ein morsches Bret, worauf ich ihn in der Probe vergebens aufmerksam gemacht hatte, in das hohle Podium zu versinken und zu verschwinden drohte. —

4) Reisen Sie nicht mehr ohne irgend eine Instrumental- oder, am liebsten, Gesangsunterstützung. Viel Clavierspiel ohne Unterbrechung ist ein — grausiges Schicksal, auch ohne dass man in's Podium fällt.

5) Ehe Sie eine Empfehlung abgeben, gehen Sie zuerst zu dem Musikalienhändler, der Ihre Billets zum Concert verkauft. Er hat viele Abhaltungen und Unannehmlichkeiten, viel Aerger Ihretwegen auszuhalten — am Ende wohl noch Ihre Vorwürfe, wenn die Sache eine schiefe Richtung nimmt? — Der gute geplagte Mann, von dem alle Damen Billets auf die erste und zweite Stuhlreihe haben wollen, um die Hände des Spielers beobachten zu können, wird Sie über Vieles belehren, was Sie wissen müssen, ehe Sie einen Schritt weiter thun: folgen Sie ihm, ohne Alles besser wissen zu wollen. Der Concertinstinct so eines Mannes, der so viel mit diesem seltsamen Virtuosengeschlecht zu verkehren hat, grenzt oft an's Wunderbare. Dann aber suchen Sie sogleich den besten und ehrlichsten Stimmer auf und bestreben Sie sich, ihn auf alle Weise für Ihren Zweck zu gewinnen. Durch dessen Rath und Unterstützung erhalten Sie vielleicht ein spielbares, Stimmung haltendes Instrument, worauf Sie zur Noth vortragen können und was dieser ganz unter seine Aufsicht nimmt, sonst blamiren Sie sich durch Unglücksfälle aller, und in jeder Stadt — neuer Art. Jeder Virtuos hat sein Instrument bei sich, nur der unglückliche Clavierheld ist der „Discretion" fremder Instrumente anheim gegeben bis zur letzten Note, welche er spielt. Doch verbittern Sie sich Ihre Lage nicht noch mehr durch zu wählerische Aengstlichkeit. Seien Sie zufrieden, wenn nur die Spielart leidlich und der Mechanismus in Ordnung ist. Bedenken Sie, dass unter dreissig sogenannten Concertflügeln immer nur einer ein „wirklicher" ist und dass die andern diesen Namen nur „geduldig" ertragen müssen.

6) Nachher suchen Sie den ehrenhaften Berichterstatter, Referenten, Recensenten über Concerte auf, der wird Sie noch mit ganz andern Schwierigkeiten und mit der in gegenwärtiger Stadt anzuwendenden „Concertdiplomatie" bekannt machen. Ueberhaupt geben Sie das Concert nicht nach „Ihrem Kopf", sondern nach den „besseren Köpfen", welche die Stadt und die Einwohner derselben kennen. Aber dann in der Wahl der Concertstücke zeigen Sie „Festigkeit", sonst wird Ihnen so viel bis zum Anfang des Concerts gerathen, dass Sie endlich ganz andere Stücke spielen, als der Zettel besagt. Das ist nicht Erdachtes, das ist Erlebtes. Daraus entsteht der „Concertmansch", eine sonderbare Mixtur, die eine chemische Analyse gar nicht zulässt. — Richten Sie Ihr Programm so ein, dass Sie das Publicum zu sich hinaufzuziehen suchen, so dass Sie das Ernsthafte und viel Aufmerksamkeit Verlangende im ersten Theil geben, weil es da noch am frischesten und empfänglichsten ist. Im zweiten Theil gehen Sie aber durch einen geschickten Uebergang (meine Tochter Marie wählte dazu in der neuesten Zeit „mehrere kurze charakteristische Stücke aus den verschiedenen Epochen der

Claviermusik") zur brillanten Production irgend eines bessern Salonstücks über. Wer wird denn gleich mit der Thür in's Haus fallen und blos für die Kenner und Künstler, d. h. für die Freibillets, spielen? Das grosse Publicum bezahlt ja die Kosten — dem darf ich nicht gerade den Kopf einstossen, sonst habe ich ja im zweiten Concert blos gütige Freibillets vor mir. Die schönen Worte der Kritik entschädigen auch nicht für den Verlust schöner Thaler. Oder soll ich das Glück einer guten Einnahme lieber irgend einer berühmten Sängerin verdanken? — Der Mensch will nicht immer Ernstes, Anstrengendes lesen: er zieht oft ein hübsches Lustspiel ohne Mord einem grossen Trauerspiele mit Mord vor und bleibt deswegen immer ein gebildeter Mensch.

7) Lassen Sie in Ihren Concerten nicht declamiren, als von den bewährtesten und beliebtesten Rednern. Eine unglückliche Wahl vereinigt sich oft mit so unglücklichem „Ablesen", dass ein musikalisches Publicum dadurch ganz besonders verstimmt wird.

8) Ein Concert muss kaum zwei Stunden dauern — lassen Sie lieber Ihre eigene Composition weg.

9) Lernen Sie das Pianoforte, was Ihnen geliehen werden soll, vorher genau kennen. Werden Sie nicht genial und renommiren Sie nicht, dass Sie auf allen spielen könnten. Ich habe Entsetzliches erlebt an Andern, nicht an meinen Töchtern, weil ich eigene bewährte Concertflügel fast an alle Orte, wo sie auftraten, nachschicken liess — oft mit grossem Kostenaufwand. Bei alle dem und bei meiner grossen Vorsicht habe ich demohngeachtet meine Concerterfahrungen dreissig Jahre hindurch mit den wunderlichsten Schwierigkeiten und den seltsamsten Störungen, fast überall und an jedem Orte immer wieder mit andern und unerhörten zu bereichern gehabt.

10) Hätte ich Ihnen noch viel zu sagen — aber das Publicum soll's nicht hören.

11) Nun! — noch eine Bemerkung, allerdings unter uns. — Wenn Sie mehrere Monate hinter einander reisen, wo zu ruhigen Studien es an Zeit und Gelegenheit gebricht und doch im Allgemeinen dieselben Concertstücke aller Orten spielen — so werden diese nicht besser in der Ausführung, sondern immer schlechter und damit — Ihr ganzes Spiel. Sie nehmen zu schnelles Tempo, Sie fangen an zu ruscheln, Ihre Darstellung wird schlottrig, Ihr Pedalgebrauch lüderlich, und Nachlässigkeiten aller Art überraschen Sie. Kurzum, reisen Sie nach der Saison gleich nach Hause — es thut Noth. Kommen Sie wieder zu sich, finden Sie sich wieder und legen Sie abermals den Massstab einer strengen Kritik an Ihr Spiel. — Und wie steht es erst mit Ihnen, meine Herren Wunderjünglinge — meine Wunderfräuleins von 16—18 Jahren? — Wo ist Ihr guter Genius hingekommen? —

Holen Sie alle musikalischen Freunde, holen Sie Ihren alten Lehrer herbei, bitten Sie um aufrichtiges und strenges Urtheil — studiren Sie wieder ernstlich und besonnen — Sie haben ja die drei Kleinigkeiten vergessen! Ihr ganzer Ruhm, er mag gemacht oder nicht gemacht sein, geht sonst verloren — Ihre Kunst ist es schon. Der ungemessene Beifall, die Lobhudeleien, die Anbeter, die Verhimmler, die Courmacher, die hohlen Phrasenmacher — Ach! die kann man nicht brauchen, wenn man nach „einem Ideal" streben will. Das kann man nur — im „stillen Kämmerlein." —

Concertsäle.

Anständige Künstler bedürfen zwar vor der Hand der Concertsäle eigentlich nicht mehr, wie ich das schon verdeutlicht habe: aber für die zudringlichen sogenannten Virtuosen, für Sängerinnen und für die sich ausserordentlich vermehrenden Abonnementconcerte Concertsäle zu bauen, darauf ist man gegenwärtig in mehreren Städten bedacht.

Ich sehe es bei meinen gemachten Erfahrungen als Pflicht an, auch darüber meine Ansichten weiteren Prüfungen vorzulegen, und spreche hier zunächst über „Concertsäle für Sänger, Sängerinnen, virtuose Leistungen, Abonnementconcerte, musikalische Soiréen, Proben etc., nebenbei für Bälle.

Unter allen Concertsälen, welche ich in Oesterreich, Deutschland, Frankreich etc. habe kennen und prüfen lernen, giebt es nur drei, welche ihrem Zweck ganz und in jeder Hinsicht entsprechen, und es möchten daher diese wohl vor allen andern zum Muster zu nehmen sein, sowohl was einfache, die ungehinderte Tonfortpflanzung durch nichts Ungehöriges störende und unterbrechende, innere Ausschmückung, sondern auch was die ungefähre Länge, Höhe, Breite anlangt. Die Akustik stellt nach vielen Versuchen im Pianofortebau den Satz auf: „der Resonanzboden ist der beste, welcher am besten klingt." Wir wollen das übertragen und sagen: „der Concertsaal sei der beste, in welchem es am besten klingt." — Jene Säle sind der Gewandhaussaal in Leipzig, der Saal der Singakademie in Berlin und, wenigstens der Hauptsache nach, der Appollo-Saal in Hamburg. Jeder dieser berühmten Säle fasst ungefähr 900—1200 Zuhörer, je nachdem der anstossende Nebensaal mehr oder weniger benutzt wird. Zu kleineren Soiréen, Vorlesungen, Quartettunterhaltungen, Proben am Clavier etc. wird blos der kleine Saal geöffnet. Alles, was darunter und darüber, ist vom Uebel. Wird der Saal grösser gebaut, um vielleicht hin und wieder bei besondern Gelegenheiten 2—3000 Menschen Einlass zu gewähren, so entstehen Nachtheile der mannigfachsten Art, die dessen vielfältige Be-

nutzung sehr beeinträchtigen, und folglich die ansehnlichen Zinsen, welche ein vollkommener Saal tragen würde, sehr schmälern müssten. Ich gebe unter Anderm zu bedenken:

1) dass in einem so grossen Saale Proben für Orchesterstücke, desgleichen für Clavier und andere Instrumente mit Begleitung des Orchesters fast unmöglich sind wegen des zu grossen Schalles, der das präcise Zusammenspiel stört und hemmt;

2) dass Concerte in einem solchen Saale, wozu sich blos 4—600 Menschen einfinden, was doch am gewöhnlichsten ist, einen lächerlichen oder traurigen Anblick gewährten und die Künstler denselben eher fliehen, als benutzen würden;

3) dass selbst die Productionen vor einem im Verhältniss so kleinen Publicum, eben wegen des zu grossen Schalles, der nur durch ziemlich vollständige Besetzung des Publicums paralysirt werden kann, in Frage gestellt würde;

4) dass die dadurch bedeutend erhöhete kostspielige Beleuchtung und Heizung, da bekanntlich nur im Winter Concerte gegeben werden, beim jetzigen Concertstandpunkt höchst unpraktisch wäre;

5) dass Sänger und Sängerinnen in solch einem Saale nur Effect machen könnten, wenn sie nach der modernsten französischen, italienischen, leider auch deutschen Weise schreien, statt singen. Sie würden also, statt die wahre, keusche Gesangskunst, wie sie jetzt, mit wenig Ausnahmen, fast nur noch durch Jenny Lind und Henriette Sontag vertreten wird, wieder herstellen und befördern zu helfen, im Gegentheil der Unnatur bedauerlichen Vorschub leisten. — Man halte mir nicht das Theater entgegen. Ich kann hier nicht untersuchen, wie grossen Antheil unsere grossen Theater neben zu starker Instrumentirung in so vielen deutschen ungesangsmässigen Opern an fast gänzlichem Verfall einer edlen Sangesweise haben, auch ist der Operngesang etwas ganz Anderes, als der Concertgesang.

Grosse Säle sind nur für Gewerbeausstellungen, Bälle und Redouten und für grosse Vocalaufführungen von 500—1000 Sängern und gewaltigen Orchestern zu gebrauchen — selbst nicht zu grössern Abonnementconcerten, wie die Centralhalle in Leipzig, der Reitbahnsaal in Wien, der Stadthaussaal in Paris etc. zur Genüge darthun.

In mehreren grossen Städten beabsichtigt man eben grosse Schaugebäude für Menagerien, Seiltänzer, Reiterkünste zu erbauen und damit Concertsäle zu verbinden. So zweckmässig dies in mancher Hinsicht sein könnte, so muss ich schon deswegen davon abrathen, weil jene grossen Schaugebäude, wegen mangelnden Platzes ausser der Stadt angelegt werden

müssen und Concertsäle in den Mittelpunkt der Stadt gehören. In Bezug darauf mache ich auch die unschuldige Concertbemerkung, dass Janitscharenmusik und Löwenstimmen, ingleichen Hyänengeheul so durchdringlicher Natur sind, dass doch wohl zarte Gesangsstimmen und virtuose Leistungen auf Clavier und andern Instrumenten bisweilen ein höchst überflüssiges Accompagnement erleiden würden, wenn der Saal auch noch so versteckt wäre.

An mehrere junge Claviercomponisten!

Ich komme von einer schweren Claviersitzung. — Ein namhafter Virtuos, der selbst componirt, hat mir eben eine Anzahl Ihrer Claviercompositionen vorzuspielen gesucht, unter Angst und Qual — mit enormer Anstrengung. — Für sich allein componiren Sie doch dergleichen nicht, sonst würden Sie es nicht drucken lassen. Also die Frage: für wen componiren Sie denn eigentlich?

„Für gebildete Dilettanten, die an der faden, vagen Salon- und Fingermusik keinen Gefallen finden können und sich besser unterhalten wollen."

Ich habe in vierzig Jahren keinen fertig gemacht, der solche quälerische, schwerfällige, zum Theil ganz unclaviermässige, mit unnatürlichen, endlosen Harmonieen und Vorhalten überladene Compositionen spielen und überwinden könnte. Und wenn einige durch Fleiss und Ausdauer wirklich es erzwingen wollten — daran sollen sie sich unterhalten, daran Freude und Genuss haben? —

„Für musikalische Virtuosen schreiben wir auch."

Wenn Virtuosen so schwierige Musik spielen und zum grossen Theil einstudiren wollen, so muss es doch ganz andere Musik sein — von anderer Wirkung, von anderer Gestaltung, von anderer Erfindungskraft, von anderem Werth.

„Wir wollen musikalisch wirken und nicht pianistisch."

Nun! Beethoven, Franz Schubert, Chopin, Mendelssohn, Schumann haben doch hoffentlich Musik geschrieben, und zählen sich keinesfalls zu den Rücksichtscomponisten? — Haben die sich etwa ihrer Musik und dabei ihrer unzähligen und belohnenden Klangschönheiten und oft so frappanten pianistischen Wirkungen zu schämen? —

Lassen Sie mich doch einmal Ihre „Frühlingswonne" näher betrachten. Sie bringen also zu Anfang ein 4- oder 8tactiges, trocknes, dürres, stillstehendes Melodiechen, an sich selbst von sehr gedrückter Physiognomie, und dieses suchen Sie schon hier durch einige verkünstelte und trübe

Harmonien noch mehr niederzudrücken? — Die nächsten Tacte ergehen sich bereits in mehreren gewagten Griffen und Sprüngen, und diesen fügen sich alsbald unmenschliche Spannungen und Arpeggio's an. — Nun geht das Arbeiten los — jetzt wird's gelehrt und polyphonisch, — Sie kehren Alles um und um, ach! und knechten jedes Sechszehntheilchen mit einer gelehrten harmonischen Unterlage. Passagen erscheinen darauf für linke und rechte Hand vereinzelt und auch zusammen und gegen einander wirkend. Aber die sind so widerhaarig und kraus und so geschraubt modulirend, dass daran ja Niemand Freude finden kann, wenn er sie auch gesund und deutlich und gebunden, wie Sie vorgeschrieben, spielen könnte. Uebrigens begegnen sich dabei die Finger der beiden Hände oft auf denselben Tasten. Das klingt zwar auf dem Papier und in Ihrer Einbildung — aber niemals auf dem Clavier, stört im Gegentheil die Klangfülle, den Fluss der Passagen und ist widerwärtig. — Dann folgt der Mittelsatz; der bewegt sich in Dis-Moll, denn das Stück spielt in Fis-Dur. Versteht sich unter 5 oder 6 Kreuzen oder Be's geht's jetzt gar nicht mehr. Welcher vornehme Componist wird denn noch in G- und D-Dur etc. schreiben! — Diese gemeinen Tonarten gehören der alten Zeit an. Nun wühlen Sie so anhaltend fort in lautem Weltschmerz und in zahllosen Kreuzen nnd Be's. — Können denn gar keine freundlichen Gedanken bei Ihnen mehr Platz greifen? Giebt es denn gar keine heitern, hellen, freundlichen Farben mehr — auch nicht für „Frühlingswonnen?" Wenn Sie die schon in so trüber, grauer Schneefarbe malen, wie sollen denn da Ihre „Frühlingsschmerzen" erst ausfallen? — Das geht ja her, als wenn Sie in Cis-Dur die verzweifeltste Inschrift auf einem Leichenstein zur Aussprache bringen wollten. — Nach langen Qualen und Martern aller Art gegen den Schluss noch einmal die geplagte Melodie in Ais-Moll. Sie wird erst verlängert, dann verkürzt, geht endlich durch B-Dur nach Dis-Moll, und verliert sich nach und nach — in Nichts. — Mein geplagter Freund ist mit der neunten Seite zum Schluss gekommen und ich — mit meiner Analyse dieser „Frühlingswonne" auch. — Das ist wahr, gemein und trivial ist diese Composition allerdings nicht, auch nicht für den Salon — aber für die Zukunft oder Gegenwart eben so wenig. Ich kann die Bemerkung nicht unterdrücken, dass auf diesen neun Seiten ja beinahe Schumann's Waldscenen oder dessen Kinderscenen oder das Album für die Jugend Platz gehabt hätten!

> „Compositionen, die in die Finger fallen und dabei Klangwirkung haben, giebt es genug von Czerny an bis zu Schulhoff. Wir empfehlen Ihnen diese."

Wäre es denn ein so grosses Unglück für Sie, wenn man Ihre „Frühlingswonne" gebildeten Leuten mit Erfolg vorspielen könnte, so dass Alle

daran sich erfreuen könnten? Würde es denn Ihrem Verleger, dessen bekreuzigte und bebeete Notenstecher so viel über Ihre Manuscripte zu seufzen haben, nicht angenehm sein, wenn er neben 100 Exemplaren der reizenden Idyllen und der kecken Tarantella von Schulhoff und der Kinderscenen von Schumann 2 oder 3 Exemplare Ihrer Compositionen verkaufen könnte? Sie schreiben ja nicht für sich allein und für die Person des Verlegers. Einige gerechte Zweifel hege ich übrigens schon an Ihrer Darstellung — von Ihrem „Verleger" mag ich sie aber gleich gar nicht vortragen hören.

> „Wir schreiben für häusliche musikalische Erbauung, für gleichgestimmte Seelen, und nicht für Sie und Solche, die blos mit pianistischen Wirkungen zufrieden sind: wir verfolgen höhere Zwecke, die Verleger müssen das am besten wissen — sie würden uns ausserdem keine Honorare für unsere Manuscripte zahlen. Und die Kritik hat schon Manches von uns als tüchtig befunden und zum Fortfahren ermuntert."

Meine Kritik hat allerdings nicht ermuntert und Ihre hoffenden Verleger beneide ich auch nicht. Uebrigens sollen sie bereits schon seufzende Versammlungen halten, worin über den allgemeinen ausgebrochenen Weltschmerzjammer der jungen Componistengeneration schmerzlich discutirt wird. — Die nächsten Leipziger Ostermessen werden den Ausweis geben, wie viele zahlende gleichgestimmte Seelen und Freunde häuslicher musikalischer Erbauung sich bei Ihren Verlegern eingefunden haben, um sich solche Clavier- und Musikschmerzen anzuschaffen, wie seit einigen Jahren deren viele das Licht der Welt erblickt.

Nein, meine Herren! Sie sind auf falschen Wegen. In der Unnatur, in ängstlicher, grübelnder Reflexion — in der Sucht, Alles anders machen zu wollen wie Andere — in dem hastigen Bestreben, um jeden Preis originell sein zu wollen — in der stolzen Anmassung, seine theoretischen Studien überall leuchten zu lassen — in der Sucht, da anfangen zu wollen, wo Beethoven aufgehört — in der Begierde, blos Schumann'sche Absonderlichkeiten forzusetzen — in solcher und ähnlicher Vornehmthuerei liegt keine „wahre Schaffungskraft" — kein Fortschritt, keine Zukunft.

Wenig Dank habe ich für mein Buch zu erwarten — nunmehr vielleicht aber doch hier und da freundlichen Händedruck von einem Musikverleger.

Kapitel 18.

Ueber Pianoforte.

Ohne mich auszusprechen über englische und deutsche Mechanik und über die Vorzüge beider vor einander, gehe ich zur Hauptsache über, zur Beschaffenheit des Tons und zu einer schulgerechten Spielart. Dabei soll uns immer die Gesangstonbildung, die menschliche Stimme, zur Seite stehen. Die Spielart darf

1) niemals zähe, sondern muss elastisch, gewiss und folgsam sein. Mehr oder weniger schwer (nur nicht so leicht als früher) thut nichts zur Sache; — es kommt auf die Kraft und das Alter des Schülers und des Spielers an. Er muss aber das Instrument beherrschen können — nicht das Instrument ihn. Ist der Anschlag zähe und widerspenstig, unegal und fordert zu ungewöhnlicher und ängstlicher Kraftäusserung auf, und ist dabei vielleicht noch der Fall der Tasten zu tief und die Mensur der Octaven zu weit: so fällt der Schüler als Opfer des Instruments und verfehlt seinen Zweck.

2) Der Ton darf niemals an die äusserste Grenze ankommen und sich dadurch erschöpfen, d. h. wenn ich mit „richtigem, lockerem" Anschlage noch so stark spiele, muss in dem Hörer das Gefühl bleiben: „wenn ich noch stärker spielte, würde der Ton noch stärker erklingen." — Dasselbe gilt auch bei der Sängerin. Ein ganz erschöpfter Ton, der das Weitergehen ausschliesst und an die Endlichkeit mahnt, ist nicht schön. Ich weiss es wohl, mich verlachen alle unsre Opernsängerinnen und das klatschende Publicum straft mich der Lüge, und die Zukunftsoper beklagt solche Stillestandsohren. — Ja, wenn die drei Kleinigkeiten nicht wären! —

3) Die Beledérung soll nicht zu weich und nicht zu scharf, zu fest, zu hart sein. Ein scharfer, spitzer Ton kommt bei starkem Anschlag gleich an die Grenze, wird roh, unangenehm und verletzend, wenigstens nach der alten Schule, auch lässt er nicht genug Schattirungen zu und verleitet zu kindischem Spiel. Und ein zu weicher Ton, mit dem der Spieler kämpfen muss, thut dasselbe, schadet der Deutlichkeit und Klarheit in jeder Hinsicht und in allen Dimensionen und verleitet zu schlechtem Anschlag. — Eine rechte und schöne Beledérung ist die wahre Zierde des Piano.

4) Der Ton muss Kern haben und innere Kraft, Energie und Entschiedenheit. Ein hohler, scheinbar schön klingender, weicher, süsser, veilchenblauer Ton ist Nichts, führt zu Nichts und sagt Nichts, entzieht den Passagen

und dem Spiel überhaupt alle Sprache — der Spieler ist verloren. — Der jetzige starke Bezug, wenn die ganze Mensur dazu im richtigen Verhältniss steht, und die Spielart alle feine Schattirungen zulässt, giebt dem Ton etwas Kerniges, Mannbares, Befriedigendes — und ist ein grosser Fortschritt im Instrumentenbau.

5) Das Instrument muss egal sein, alle Octaven müssen im schönsten Verhältniss zu einander stehen. Eine schön gebildete menschliche Stimme giebt auch hier den Massstab, das Muster ab. Sagt Jemand: „Mein Flügel hat aber einen sehr schönen Bass!“ — um desto schlechter ist er, wenn der Diskant und die Mittelregion nicht ganz genau entsprechen, auch in Hinsicht der Klangfarbe und Klangbeschaffenheit. Sagt Jemand: meine Tochter hat in Paris studirt und ungeheuer starke Brusttöne bekommen — um desto schlimmer, wenn die andern Register nicht dazu passen — im Gegentheil durch die unnatürliche, vermessene Procedur gedrückt und krank gemacht worden sind. Unegalität des Flügels verdirbt das schönste Spiel, und der Spieler von Geist und Gefühl wird ängstlich, ungewiss, verzagt und verzweifelt an seiner Kunst. —

6) Der Ton muss bei jedem Grad der Stärke oder Schwäche leicht und augenblicklich im Resonanz ansprechen und sich fortspinnen, fortziehen. Dadurch entsteht das Sonore, ein unendlicher Reiz mit Anmuth gepaart, der jeden gebildeten, unbefangenen Menschen ergreift, der durch nichts „Tonliches“ zu ersetzen ist und den keine Hegelsche Terminologie wegschwatzen kann. — Dies führt mich unwillkürlich wieder zur menschlichen Stimme. Eine Stimme, die an und für sich und in der Nähe stark, weich, voll und dabei selbst jugendlich klingt, oder vielmehr zu klingen scheint und zu lange und zu viel in der Kehle und im Munde sitzen bleibt und nicht auf dem nächsten und kürzesten Wege zur Erscheinung kommt, also nicht vorn liegt und augenblicklich erklingt, nicht mit Leichtigkeit, ohne zu vielen Odemverbrauch und ohne sich mit vollem Odem darauf legen zu müssen, den Ton erzeugt und fortspinnt: — einer solchen Stimme fehlt der Reiz und die Anmuth, das Seelenvolle, das Zauberhafte. Sie gewährt kein dauerndes Interesse, keine eigentlichen Sympathien! Die Theilnahme dafür verringert sich im Gegentheil mit dem jedesmaligen Hören. Ich führe beispielsweise die Stimme des Tichatschek in Dresden und selbst die weniger geschulte der Frau Günther-Bachmann in Leipzig an, die viele Jahre hindurch eben deswegen niemals ihre Anziehungskraft verloren haben. Und welchen besten und sichersten Beleg giebt die nicht grosse, nicht starke, nicht imponirende, in der Tiefe selbst mangelhafte, heisere, wenigstens bedeckte und doch auf alle Menschen und Völker gleich wirksame Stimme der Lind? — Ich habe mich schon früher des Näheren darüber

ausgesprochen und wiederhole nur noch, dass daher auch ein solcher vorn-liegender, leicht ansprechender Ton, an und für sich von keiner imponirenden Qualität, selbst in den grössten Lokalen und Theatern eine vollständige, weite Tragkraft entwickelt, während die scheinbar weit stärkere und vollere „Kehlstimme," und wenn oder — „weil" sie sich noch so sehr anstrengt, unbefriedigend und effektlos bleibt und im piano einen kindischen Eindruck macht. Ganz dasselbe ist bei Flügeln der Fall, wenn der Ton im Resonanz stecken bleibt und nach Innen geht (Kehlton), statt dass er „nach Aussen" (sonorer Ton) gehen soll. Der Violinspieler, der der Gehör- und Tonlosigkeit nie verfallen kann, wie unsre Fingerhelden, der aber dafür zeitlebens gar nicht aus der Geigennoth herauskommt, wird mich zunächst verstehen. Der greift oft nicht nach neuen, in Paris oder irgend wo genau nach Straduari oder Guarnerio eben erst gebauten Geigen, die ihm vor seinen Ohren und in der Stube stark und scheinbar effektvoll klingen; — er wird wohl eine weit schwächer scheinende ältere Geige, selbst von Steiner, weil sie einen sonoren, leicht ausgebenden und tragbaren Ton hat, zum öffentlichen Spiel in grösseren Lokalen vorziehen. — Diese Tonbeschaffenheit findet nun auch seine Berechtigung in der Wahl der Piano's, die übrigens aber ja nicht nach dem Alter bemessen werden mag, obgleich neue „eine sehr kurze Zeit" in der Schönheit des Tons allerdings zunehmen, weil der Resonanzboden gefügiger, williger, klingender und die Belederung geschmeidiger wird.

7) Tafelförmige Piano's und Pianino's etc. sind nur halbe Massregeln. Soll was Ganzes werden, so muss auch das Uebrige ganz sein. Diese Instrumente haben zu wenig Kern und können nicht befriedigen, abgesehen, dass sie ein eigentliches Bravourspiel gar nicht zulassen.

8) Was hilft der neue, gute Flügel, oder wie lange thut er seine Dienste, wenn ich glaube, mit dem Ankauf sei Alles abgemacht und das Stimmen nur aller 2—4 Monate nöthig, nachdem er einen halben oder ganzen Ton heruntergegangen? — Die Piano's werden aus guten und bewährten Fabriken, welche trocknes Holz, grosse Vorräthe an vortrefflichem Material und gute und sehr geschickte Arbeiter haben, wohl „gestimmt" entlassen, aber nicht „ausgestimmt." Daher müssen neue Flügel im ersten Jahre vielleicht aller 8—14 Tage rein und „nach der Gabel" von guten, Instrumentenkenntniss und feines Gehör besitzenden Stimmern behandelt werden. Von guten Stimmern wird verlangt, dass sie den Stimmhammer mit Kraft fest und senkrecht auf die Stimmnägel setzen können und dieselben nicht hin und her drücken, die Saiten von oben hinunterlassen, und nicht dieselben hinauf und hinunter ziehen, bis sie endlich richtig sind. Ein Instrument, welches nicht in der Stimmung erhalten wird, in der es gebauet ist,

wird mit jedem Tage geringer, mangelhafter und unbrauchbarer. Ein solcher Flügel, der nicht mehr nach der Gabel steht und nur zeitweilig einmal in die rechte Stimmung gezogen wird, bleibt in dieser auch kaum wenige Tage stehen, besonders bei öfterem Witterungswechsel, wie sehr auch der geschickte Stimmer, deren es übrigens nur wenige giebt, sich plagt und Stunden lang mit mehrmaligem Hinaufziehen sich abmühet. Bei unseren 7octavigen, stark bezogenen Instrumenten gleicht der bedauernswürdige, oft dem Sisyphus, dem der Stein immer wieder herunterfällt, wenn er beinahe die Höhe des Berges erreicht hat. — Es muss also streng, gleich vom Anfange an, auf die genaue Höhe des Tons nach der Stimmgabel gehalten und überhaupt das Instrument der Sorgfalt und Ueberwachung eines bewährten, erfahrenen Stimmers anvertrauet werden. Dies erstreckt sich nun auch vorzüglich auf die Instandhaltung der Mechanik. Diese soll bei täglichem Gebrauch, vorzüglich bei Virtuosenspiel, aller 2—3 Monate wieder genau durchgesehen, gereinigt, von neuem eingerichtet und intonirt werden, besonders wenn das Instrument in einer, dem Staube mehr ausgesetzten, Wohnstube steht, was aber in anderer Hinsicht, im Winter besonders, der gleichen und täglichen Heitzung wegen, wieder rathsam ist. Denn der Staub ist ein gefährlicher Gegner aller Mechanik — nur die „Feuchtigkeit“ und „unmittelbare grosse Hitze“ übertreffen ihn noch an traurigen Resultaten.

9) So wie ein Spieler mit steifem Arm und Handgelenk niemals einen schönen und grossen Ton aus dem Pianoforte ziehen kann, so zerstört er auch durch solch ein steifes Schlagen und widersinniges Stossen jede Mechanik binnen kurzer Zeit, und wenn sie noch so sorgfältig und meisterlich hergestellt und eingerichtet ist. Der Spieler hat sich also schon deswegen eines guten und richtigen Anschlags zu befleissigen.

Ich schliesse dieses Kapitel oder lieber das ganze Buch mit einer fast allgemeinen Wahrnehmung. Man frage die guten und die schlechten Virtuosen, die berühmten und die nicht berühmten, die viel und wenig Spielenden, die gebildeten und ungebildeten Dilettanten, die reichen oder die armen Musiker, die schaffenden oder nicht schaffenden Componisten: „Wie gefällt Ihnen Ihr Instrument?“ Antwort: „Ich bin vollkommen zufrieden.“ Nun! ich bin es nicht! — Es sind höchst abgespielte, unegale, im Mechanismus zerstörte — ein gesundes, viel weniger künstlerisches Spiel gar nicht zulassende — Flügel von hässlicher Beschaffenheit; — es sind mehr oder weniger alte oder neue Klapperkasten, wo kein Hammer mehr richtig trägt und abfällt, die keine Stimmung halten und eine zähe, stockende, widerspenstige, unsichere Spielart haben. Ich kann mich nicht in das „innere Wesen“ und den „wahren Geist“ dieser hineinfinden.

Sind es vielleicht schon die Zukunftsclaviere? — Mein alter Freund, der nunmehrige Dreigrundstückbesitzer, hat Recht: „Ich möchte gern fort mit der rollenden Zeit — aber es geht nicht.“ **Amen.**

Kapitel 19.

Schluss.

Mein viel belesener und noch lesender alter Freund, dem ich mein neuntes Kapitel zur Ansicht schickte, schreibt mir Folgendes:

Mein alter Freund!

Motto: Es giebt unempfängliche Zeiten, aber was ewig ist, erlebt immer seine Zeit.
Joh. von Müller.

Wenn Sie sich noch wohl befinden, ist es mir sehr lieb; ich, Gott sei Dank, befinde mich noch ganz wohl — und habe Ihr neuntes Kapitel gelesen.

Aber Ihre drei Kleinigkeiten kommen mir wie „Grossigkeiten“ vor, auch wenn Sie nur geschrieben hätten:

feiner Geschmack,
tiefes Gefühl,
zartes Gehör.

Wer wird denn gleich mit dem Superlativ seiner Zeit an den Puls fühlen und an die verwundbarste Stelle angreifen? Und, obendrein noch, wenn man nicht als „Wohlbekannter“ oder „Unbekannter“ schreiben kann, sondern frank und frei seinen Namen nennt? Sie werden ja immer gröber und unangenehmer und bedenken nicht, wie viele Feinde Sie sich dadurch zuziehen, die diese drei Standpünktchen für längst überwunden erachten? — Jetzt, wo man so viel von „Geist“, von grossem Geist, von „innerem Wesen der Zukunft“ spricht und so schöne Redensarten dafür erfunden hat, kommen Sie mit drei so unbequemen Kleinigkeiten im Superlativ? — Sie denken wohl, dass unsere kluge, geistvolle Zeit nicht gleich merkt, was heimtückisch zwischen Ihren Zeilen steht? Ho, ho! ich will es Ihnen schon sagen: Sie nennen die Gesangs- und Clavierlehrer, und meinen zugleich die „Claviervirtuosen“ und die „Componisten“ dafür! Sie wollen also von unserm Jahrhundert ungefähr so sprechen:

die drei Kleinigkeiten

und dazu das nöthige Wissen und die nöthige Schaffungskraft — *voilà tout!* Wer kennt nicht: Prinz Louis Ferdinand, Dussek, Field, Clementi, Himmel, Hummel, C. M. v. Weber, Beethoven etc.?

Nun kommt die Clavierfurienperiode und die Compositionen dazu: die drei Kleinigkeiten müssen nun heissen:

verzerrter Geschmack,
erheucheltes Gefühl,
verdorbenes Gehör,

und dazu die nöthigen Aeusserlichkeiten und etwas Machungskraft — *voilà tout!*

Darauf besinnt man sich wieder auf die „ächten drei Kleinigkeiten" und wird vernünftig; und wir lassen uns entzücken von Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Fr. Schubert, Robert Schumann und einigen wenigen noch.

Alsdann erscheinen die trocknen Nachahmer — die haben nicht viel zu bedeuten! —

Nun aber tritt der „neueste Fortschritt" ein mit erhöheter Clavierfurie. — Die drei Kleinigkeiten heissen nun:

verzerrter Geschmack,
gar kein Gefühl und
gar kein Gehör,

und dazu die nöthige Frechheit, masslose Eitelkeit, unsinnige Kraftäusserung mit schlechtem oder keinem Anschlag auf dem Clavier, erbärmliche Machungskraft, die nöthigen mystischen Bilder auf den Umschlägen, lockende Titelblätter — aber „Geist." Und dazu wird proclamirt:

höhere Schönheit,
überwundene Standpunkte,
Aufgehen im Kunstwerk,
Verkennen des inneren Wesens,
Das Genie muss frei sein
u. s. w.

Sie sind entlarvt, mein alter Stillestandsfreund. Ihr Wirken gehört nur noch der alten Zeit an und vollends Ihre Gesangskunst? Die datirt aus dem vorigen Jahrhundert. Sie werden ja ausgelacht mit Ihrer Jenny Lind und Henriette Sontag. Die sind ja geistlose Glaskastensängerinnen. Wollen Sie denn nicht das innere Wesen der neuesten grossartigen „Fortschritts-Kehlstimmen" kennen lernen? — Können Sie denn gar nicht mehr vorwärts mit der rollenden Zeit? — Die philosophischen Fortschritts-Schriftsteller werden Sie aber dafür schon auf die Finger klopfen. Sie

denken wohl, es kommt unserer Zeit auf ein paar Redensarten an? — Man wird Ihnen sagen, was „Geist“ zu bedeuten hat. — Kurzum, ich möchte nicht in Ihrer Haut stecken! — Schliessen Sie Ihr Buch mit

„pater peccavi.“

Auch im Unglück
Ihr
theilnehmender Freund
v. E.

Berichtigungen.

Seite 35 Zeile 20 von unten lies: „Mechaniken“.
„ 35 „ 10 „ „ lies: „Verkennung“ statt: Verbannung.
„ 53 „ 3 „ oben muss es heissen: „Anschlag desselben an den Gaumen über der obersten Zahnreihe — kein unnöthiger Odemverbrauch“.
„ 53 „ 4 „ „ fehlen nach „Register“ die Worte: „das Purificiren und Proportioniren der Stimme“.
„ 53 „ 12 von oben: (Er schrieb sich) „Joannes Miksch“.
„ 56 „ 4 „ unten lies: „Sopransängerin“.
„ 57 „ 5 „ oben sind nach „Anschlag“ die Worte einzuschalten: „und sehr oft ein stetes Zerreissen der Accorde gesellen“ statt: „gesellt“.
„ 72 „ 4 „ unten lies: „langsamerem“ statt: langsamem.
„ 73 „ 9 „ „ ist nach „kann“ einzuschalten: „fast“.
„ 78 „ 20 „ oben muss es heissen: „und nun können Sie nachher die Taste, die den Hammer in Bewegung gesetzt, liebkosen, und auf derselben herumrutschen“ etc.
„ 82 „ 2 u. 3 von oben muss es heissen: „natürlich nur“.
„ 90 „ 14 von unten lies: „ihrem“ statt: Ihrem.
„ 90 „ 6 „ „ lies: „ihr“ statt: Ihr.
„ 106 „ 13 „ oben ist nach „sich“ einzuschieben: „also“.
„ 106 „ 18 „ unten lies: „Urtheilsfertiger“ statt: Urtheilsverfertiger.

Druck von C. E. Elbert in Leipzig.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

S. P. C. Bindery.
APR 1 1912